

“ВСТУПНА НОВЕЛА”, “АРАБЕСКИ”: СЕМАНТИКА “МЕЖОВИХ ТЕКСТІВ”. КОНЦЕПТУАЛЬНІ ІНВАРІАНТИ

“Вступна новела”: структура і мотиви

Коли 1927 року вийшов перший том “Творів” Хвильового, укладений письменником із новел і оповідань, які раніше публікувалися в періодиці, а також у збірках “Сині етюди” і “Осінь”, виявилися з-поміж них два тексти, досі читачеві не відомі. Одним із них – “Вступною новелою” книжка розпочиналася, другим – “Арабесками” закінчувалася. Щоправда, перша частина “Арабесок” під назвою “Слово” свого часу друкувалася як самостійний твір в “Осені”, але цілісного й закінченого вигляду з доданою другою частиною новела набула саме у “Творах”. Уже навіть розташування “Вступної новели” й “Арабесок” свідчило про особливу роль, яку вони мали відігравати в композиції “Творів”, надаючи їй рамочних ознак. Обидві новели мають багато спільних мотивів і символів, близькі за стильовими проявами, перегукуються ідеологічно і значною мірою тематично. І “Вступна новела”, і “Арабески” оприявнюють модерністичну стратегію: вони, на перший погляд, утверджують міф про художника-творця, у них хаосові зовнішнього світу протиставляється внутрішня цілісність творця-особистості. За великим рахунком це справді так. Проте ситуація не така однозначна, як може здаватися.

Із двох названих текстів “Вступна новела” відчутніше пов’язана з тодішньою літературною ситуацією. Вона оперує конкретними іменами і прізвищами, подає реальнішу атмосферу літературного й громадського життя України і Харкова, особисті переживання Хвильового, містить деякі авторські самохарактеристики, коротше, відіграє певну пропедевтичну щодо подальших текстів роль. Однак не можна не помітити, що “Вступна новела” не зводиться виключно до своєрідного “переднього слова”.

Новела поділяється на дві відмінні одна від одної частини. Перша з них, акційна, має всі ознаки дієзгисису, зокрема, дійових осіб, які здійснюють певні вчинки на тлі конкретних обставин – літньої зливи над Харковом. Вони йдуть містом, відвідують кав’ярню, ведуть розмови на літературні теми, заходять до видавництва (“Держвидав”), обговорюють видання “Творів” Хвильового тощо. При цьому всі дійові особи реальні люди, що беруть активну участь у літературному й громадському житті України 20-х років.

Друга ж частина новели – лірико-іронічна самохарактеристика Хвильовим власної творчості, основних її рис і особливостей, своєрідна ретроспекція і одночасно програма на майбутнє. Саме ця частина, якщо говорити про формальні підстави, попри навіть самоіронію автора найбільше відповідає поняттю “вступ”. Водночас обидві частини “Вступної новели” найтісніше між собою пов’язані і становлять єдине художнє ціле.

Ідеологічний код новели

Текст розпочинається образом літньої зливи над Харковом. Одне з метафоричних значень дощу (води), як відомо, – першопочаток, а омовіння (той аспект міфологеми, який перейшов у християнство), у свою чергу, символізує друге народження людини [1:52]. Оцей мотив другого народження, очищаючого омовіння проходить через усю новелу – від її початку аж до самого фіналу.

Не викликає сумнівів те, що твір Хвильового є безпосередньою реакцією на літературну і навкололітературну ситуацію в тодішній Україні, і зрозуміти його поза цим контекстом абсолютно неможливо. Ю. Цеков висловив припущення, що алегорія зливи може бути безпосередньо пов’язана з літературною дискусією 1925–1928-го років, її бурхливим характером та роллю, яку, на думку Хвильового та його однодумців, вона мала зіграти у процесі оновлення української літератури [69:62]. Це справді так.

Оскільки літературна організація Вапліте, яку очолював Хвильовий, відігравала в дискусії провідну роль, її керівництво було постійно в центрі громадської уваги, в тому числі під політичним і критичним вогнем численних супротивників, з найвищими більшовицькими достойниками включно. Особливо негативну реакцію з боку опонентів викликали якраз виступи Хвильового, Ялового (Шпола) і Досвітнього. Зрештою, останні змушені були написати покайного

листа (“Заява групи комуністів членів “Вапліте”), а на початку 1927-го року “виключитись” із Вапліте в надії, що таким чином організацію буде збережено. Усе це відбувалося саме в той час, коли писалася “Вступна новела”. І вже те, що головними дійовими особами твору є ці троє лідерів ваплітян, обумовлює зв’язок між алегоричною (злива) і реальною (літературне життя, літературна дискусія) гранями тексту. Реалії відносин із критикою й опонентами по літературній дискусії становлять для оповідача головний інтерес, бо саме вони (зрозуміло, в іронічно-саркастичній, навіть абсурдизованій інтерпретації) складають зміст акційної частини новели.

Такою реалією є зустріч у кав’ярні з “липовим” професором Канашкіним, за яким стоїть один із найбільш ворожих до Хвильового тогочасних критиків Анатолій Машкін, автор безапеляційної, у вульгарно-соціологічному дусі, рецензії-“розносу” на перший номер альманаху “Вапліте”. Професор розповідає “про критичну оглоблю” (певно, що свою власну) і виявляє абсолютне невігластво не лише в українській, але й у світовій літературі. Він плутає Олесь Досвітнього з Олексом Слісаренком, вважає, що роман “Три мушкетери” “...належить перу французького письменника Гофмана Молодшого, що писав під псевдонімом Дюма (батько)” [I:7] і т.д. Продовжує цей зв’язок із літературним життям розмова з футуристом Семенком, теж завзятим опонентом Хвильового і Вапліте і, на думку оповідача, таким же, як і Канашкін, верхоглядом.

Нарешті, як відбиток тодішньої літературної ситуації постає спілкування з головним супротивником оповідача і лідером “Плуга”, директором Держвидаву Пилипенком, що із відчутною зловтіхою повідомляє оповідачеві-Хвильовому: “– А в цьому році вашого прізвища в держвидавівському календарі не буде” I: 8]. Усе це деталі й обставини, що характеризують загальну атмосферу літ- (політ-) дискусії з погляду Хвильового і його друзів, з її пересмикуванням аргументів, елементарною неосвіченістю опонентів, поверховістю і примітивністю суджень, врешті, з підлими ударами нижче пояса: “організаційними висновками” на кшталт виключення із планів видавництва.

Невипадковою є й гротесково-ігрова суперечка з приводу авторства “Трьох мушкетерів”, що розгортається між оповідачем і професором Канашкіним. Обговорення проблеми, хто написав “Трьох мушкетерів”, натякає на змішування в дискусії істинного і хибного, навіть нісенітниць, що, загалом, було властивим для багатьох диспутантів типу Канашкіна-Машкіна. Водночас три мушкетери, благородні й великодушні, вірні в дружбі й взаємодопомозі, це ті ж друзі-ваплітяни – Хвильовий, Шпол і Досвітній.

Така інтерпретація інтертекстового посилання здається правомірною, бо в кінці новели автор знову повертається до цього образу в туманній, на перший погляд, фразі: “...між іншим, можна сказати не тільки “Три мушкетери”, але й “три мушкетонери”. Мушкет, аркебуза – це одно, а мушкетон – це старовинна рушниця з набоями в кілька куль, що одразу летять у кілька сторін” [I:11–12]. Попри позірну незрозумілість, підтекст цілком піддається прочитанню: покаєнні листи, виключення з “Вапліте”, передача керівництва Миколі Кулішу, але насправді активна участь у діяльності організації і журналу – ось той постріл кількома кулями, що одразу летять у різні сторони, який зробили “три мушкетонери”: Хвильовий, Шпол, Досвітній. Невипадковою є й згадка про класичний і для тогочасного читача роман “Собор Паризької Богоматері”, нібито новий твір, який “допіру скінчив Олесь Досвітній”. Річ у тім, що особливо гострі нападки з боку вульгарно-соціологічної і партійної критики на Досвітнього були пов’язані з опублікованою в першому номері журналу “Вапліте” його статтею “До розвитку письменницьких сил”, де схвально оцінювалася творчість неокласиків і висловлювалися думки про те, що “...неокласики прагнуть бути співзвучними з сучасною епохою, з сучасним суспільством” [37, т. 2:257]. Розмова про “Собор Паризької Богоматері”, таким чином, відіграє роль знаку, що має продемонструвати естетичні симпатії Досвітнього. Разом із тим це й натяк на деталі полеміки й коріння звинувачень на адресу автора статті і навіть на “донощицький” характер дій опонентів ваплітян (показова в цій ситуації поведінка горезвісного професора Канашкіна – він, на всяк випадок, “...виймає олівець і записує...”) [I:7].

Типові риси літературного життя й характеристичні нюанси літературної дискусії постають і в бесіді оповідача з панфутуристом Семенком, де через обігрування понять свідоме (у Хвильового) і несвідоме (у Семенка) “парикмахерство” (вживання відповідно французьких і латинських слів і виразів) демонструється різний рівень ерудиції диспутантів, так само, як і у сцені відвідин Держвидаву. Ця організація – особливий простір, куди герої входять, “обтрусившись від дощу”, тобто, ніби залишивши проблеми літдискусії за дверима установи. Але зробити це виявляється неможливим, бо Держвидав невід’ємна частина того культурного соціуму, в якому обертаються персонажі. Тут та ж атмосфера підлабузництва й запобігання перед начальством, що

й скрізь, його коридорами вештаються “інженери людських душ”, а насправді – “творці читанок” (“папа режєт, мама клеїт” [I:8]), іронізує Хвильовий, вказуючи таким чином не лише на якісний склад “майстрів літературного цеху”, але й на пріоритети видавничої політики в державі.

Іронічно-скептичним є й ставлення оповідача до свого основного опонента – С. Пилипенка, якого він характеризує як автора “Байківниці” й “закінченого роману “Малоросія” [I:8]. Письменник, звичайно ж, навмисне обирає з усього творчого доробку Пилипенка дебютну, на двадцять чотири сторінки, збірку байок і приписує лідеру “Плуга” неіснуючий роман “Малоросія”. Хвильовий натякає як на слабкий творчий потенціал плужанина, так і на його “просвітянсько-малоросійську” позицію в літературній дискусії.

Наступний, прикінцевий епізод першої, акційної частини “Вступної новели”, пов’язаний із вилученням прізвища Хвильового з видавничих планів і його реакцію на це повідомлення. Розмова “...про садизм, пролетарських письменників і рябу шкапу” [I:9] є блискучим зразком того, як буквально в кількох словах письменник зумів сконцентрувати цілу гаму емоційно-інформаційних значень, від підкреслення жорстокості опонентів і алюзії до свого ж памфлету “Апологети писаризму” до вказівки на характер писань противників із табору антиваплітян, визначених як “маячня”. На семантичну роль цих рядків звертали увагу й інші дослідники [69].

Перехід до другої, “лірично-самохарактеризуючої” частини новели, відбувається через актуалізацію сюжетної лінії, пов’язаної з друзями оповідача (Раїсою Азарх, Аркадієм Любченком), які переконують Хвильового погодитися на видання “Творів”. Саме підготовка до видання і є “офіційною” причиною появи “Вступної новели”. Проте зрозуміло, що частина ця виходить за межі суто інформативної, хоча письменник, іронізуючи, і ділить виклад на окремі рубрики: назва і композиція книги, зміст, форма, впливи, мова etc. Іронічність є основним засобом творення інформаційної картини, від пропозицій звертатися з приводу назви до “меценатів”, які ініціювали видання, до згоди із твердженнями про перебування “...в лабетах пільняковщини та інших серапіонових братів” [I:10] і визнання кострубатості мови своїх творів. Та в цих іронічних “наукоподібних” типологічних характеристиках приховуються серйозні, релевантні для Хвильового речі. Це, наприклад, твердження про реальну життєву основу власної творчості: “В кімнаті, де я працював, було страшенно тісно (жило багато народу), так що я міг сідати за стіл лише вночі. Саме тому, мабуть, у моїх творах і мжичка.

Ні, мабуть не тому: я просто фіксував настрої тридцятих років” [I:10]. (Останнє речення через політичний тиск і самоцензуру в подальших виданнях було вилучене, так що залишилася тільки іронічна частина антитези. А між тим, якраз у вилученій фразі закладено головну думку). Це і спроба визначити сутність власного стилю (звичайно, в тих межах у яких Хвильовий розумів “романтику вітаїзму”): “Я, пробачте за вольтер’янство, я... романтик!” [I:10]. Це й беззаперечна внутрішня симпатія, яку відчував письменник до творчих принципів петроградської групи “Серапіонові брати” і до Бориса Пильняка. Це, врешті, і мрія про власний ненаписаний ще твір, “...до якого я дійду, очевидно, через етюди” [I:10]. Таке поєднання іронії і цілком серйозних думок, постійно повторюючись, заплутує ідеологічний код новели, то заколисуючи реципієнта певною стильовою мелодією, то раптово “переключаючи” його в іншу систему відношень. Саме цей ефект ускладнює сприйняття твору і водночас забезпечує йому поліваріантність інтерпретацій.

Велика частина тексту, яка розпочинається ключовою (і багатозначною) для Хвильового лексемою “слово” і містить у собі цілу низку його власних мотивів-інваріантів, ілюструє цю тезу [I:11]. Автор визначає принаймні чотири основні групи мотивів, що приваблюють його як письменника. Кожна з них більшою чи меншою мірою здатна розпадатися на дрібніші, переплітатися з іншими, маніфестуючи живу взаємодію уже існуючих і ще не написаних текстів. Перша група мотивів – природне навкілля людини: небо, трава, ніжні ранки й задумливі вечори, “все те, чим так пахне сумновеселий край нашого строкатого життя”. Це світ споглядання, рефлексій і медитацій, який водночас не позбавлений для Хвильового конкретних оціночних людських відчуттів (оксюморон “сумновеселий” і епітет “строкате”). Ланцюжок асоціацій дозволяє письменнику вивести читача на роман “Вальдшнепи”, що якраз найменше був схожий на медитації на лоні природи. Таким чином, амбівалентність закладена вже в перших рядках ліричної самохарактеристики автора.

Наступний мотивний комплекс – еротико-сексуальний, біологічний аспект якого тут же знімається іронічно-жартівливою скаргою на неможливість бути “таким шикарним, як леопард”. Третю групу мотивів можна вважати політико-патріотичною, бо вона визначає україноцентристське коло інтересів письменника: події братовбивчої війни в Україні – “синя

(sic! – Ю.Б.) буря громадянської баталії”; українські степи як символ волі і простору, вишневі садки (інтертекстуальна цитата, яка викликає в уяві одночасно і Шевченка з його долею і творчістю, і картини України минулого) і, нарешті, Україна майбутнього, її “майбутні городи”. Проте внутрішньо суперечливий, двозначний підхід автора до цього кола мотивів виявляється в іще одному інтертекстуальному посиланні, наявному тут: “наша Миргородська країна” спрямовує читача передовсім до гоголівського Миргорода як знаку провінційності й хуторянства. Ці прикмети були принципово неприйнятними для Хвильового, тому й любов до України у письменника – поняття неоднозначне.

І, нарешті, четвертий мотивний вузол – “віра у мрію”. Письменник, на перший погляд, намагається довести надзвичайну силу своєї віри в “загірню комуну”, віру таку божевільну, “що можна вмерти”. Він оголошує себе принциповим мрійником, що протистоїть “нашому скептичному вікові”. І от на найвищому реєстрі цієї патетичної самохарактеристики, цього гімну мрії про “загірню комуну” Хвильовий раптом зупиняється і не просто опускає, а буквально жбурляє читача на землю. “Ну, і так далі” – беземоційно, індиферентно, знехотя, ніби втомившись від якоїсь гри, кидає письменник. Кожен читач, якщо того бажає, сам може продовжити той перелік екзальтовано-піднесених освідчень у вірності мрії і доказів її нездоланності, з автора досить. Саме так утверджується чи не найголовніша риса амбівалентної позиції Хвильового – заявляти про себе як про сповідника високої мрії і одночасно демонструвати свою байдужість до неї.

На цьому тлі прояснюється і ще одне “темне місце” у “Вступній новелі” – натяк оповідача на “свою загадкову смерть”: “Завтра піду на могилу комунара, автора “Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть” [I:12]. Окрім цілком імовірного асоціативного і навіть текстуального зв’язку з власною передмовою Хвильового до посмертної книги Василя Еллана, про що вже писали дослідники [69], маємо тут й іншу важливу деталь. Поняття “смерть” зустрічається у “Вступній новелі” тричі. Перший раз – у фразі “Я вірю в “загірню комуну” і вірю так божевільно, що можна вмерти”. Тому втрата цієї віри, певно ж, означає смерть. Вдруге – як констатація того, що вона вже настала. Адже про неї, свою “загадкову” для інших смерть, “згадує” Хвильовий на могилі “комунара” Еллана як про факт, що ніби вже стався. У третьому випадку смерть постає у формі свого інобуття – безсмертя-відродження. Така “антисмерть” теж можлива лише у вірі, але це віра не в “загірні далі”, а в слово. Вона набуває тут розширеного значення – від біблійного Логоса до творчості як такої. Смерть оповідача відбулася, але відбулося й нове народження в слові – через омовіння-хрещення, через очищення життям. Ось чому звучить у новелі “хай живе життя! Хай живе безсмертне слово!”, ось звідки пристрасне “Я – вірю!” Це “безсмертне слово” стає наочним утіленням модерністичного міфу про художника-творця.

Таким чином, “Вступна новела” містить яскраві деталі тогочасного літературного життя і водночас становить собою суб’єктивізований роздум письменника над власною долею і власним майбутнім, а також над людськими стосунками тих, хто літературу творить. Ідеологічний код новели, маніфестований естетичною субстанцією тексту, включав у себе ту програму, яку художньо обстоював Хвильовий – чи як відвертий позитивний зразок, чи частіше як підтекстове заперечення негативу через іронію та асоціативні семантичні зв’язки. Усе це свідчило про модерністську стратегію художньої інтерпретації світу, “твореного” словом.

“Театральний” мотив

Назва твору – “Вступна новела” – виконує кілька важливих функцій. Емоційно нейтральна, вона створює ефект певної “наукоподібності”, адже вступ – це коротка інтродукція в тему. Тут за визначенням необхідно сформулювати базові підходи до того, що збирається описувати автор, задекларувати методологічні принципи, з’ясувати “історію питання” тощо. Утім – назва належить текстові, який апіорі має інше поле очікування. Він включений у систему мистецьких координат, оскільки відкриває книгу новел, навіть кількатомову збірку творів як один із них, що вже само по собі вимагає образно-емоційного викладу, художності. Хвильовий зовні ніби відсилав читача до першого значення, хоча насправді зміщує акцент у бік естетичності. Тому “вступ” перетворюється на “пролог” до книги, що її взяв до рук читач, на те, що сказане “перед словом”. Якраз цим, достатньо широко вживаним у літературі, особливо в класичній драматургії, елементом (твори Есхіла, Софокла, Шекспіра, Гете та ін.) і є “Вступна новела” у Хвильового. Саме вона прояснює основні конфлікти, визначає тональність і навіть стильові риси подальших текстів книги. Цей

“драматургічний” аспект посилюється ще й тим, що “Вступна новела” має безпосередні ознаки театральності, як асоціативні, так і структурні.

Такий асоціативний зв'язок набуває конкретизації вже з перших рядків новели. Мотив “театральності” буття, характерний для барокової і модерністської моделі світу, своєрідної “гри”, яку веде автор із читачем, оприявнений тут дуже виразно. Відомо, що “гра”, “маска” є складниками постмодерної художньої парадигми. Тому “Вступна новела” становить собою твір, який намічає майбутні пріоритети письменника і є ключем до розуміння істотних властивостей текстів, написаних раніше, підкреслюючи “ігровий” момент як можливий інтерпретаційний код. Іронічний погляд на дійсність і водночас свідоме підкреслювання умовності прийому – ось провідна художня тональність початку новели: “Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій, і “Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи” [I:5].

Письменник одразу ж вводить читача в контекст драматургічного дійства. Роль знаків тут виконує найменування модерного українського театру під орудою Леся Курбаса, “Березіль”, і прізвище його провідної актриси Наталі Ужвій, а також назва спектаклю, “Седі”. Саме остання є особливо значущою, адже “Седі” – це інсценізація відомого оповідання Сомерсета Моєма “Дощ”, дія якого відбувається на тихоокеанських островах Самоа на тлі безперервного тропічного дощу. Тепер стає зрозумілим, ілюзію якої екзотичної зливи мав на увазі Хвильовий. Важливо тут підкреслити наголос на ілюзії як на провідній ознаці “театрального варіанта” життя. Мотив ілюзії, ілюзорної дійсності, що так потужно звучить в оповіданнях і новелах “Я (Романтика)”, “Лілюлі”, а також у “Повісті про санаторійну зону” і “Сентиментальній історії” та багатьох інших творах Хвильового, з’являється і у “Вступній новелі”.

Наступні рядки створюють враження переведення театральної ілюзії в реальність українського міста: “...тропік Козерога завітав на Лопань” [I:5]. Проте умовність ситуації до кінця автором свідомо не знімається. Ланцюжком, що єднає театр і життя, стає іронія й інтертекстуальні перегуки з текстом Моєма: “тропічний дощ”, “тропік Козерога” (натяк на місце дії “Дощу” і водночас іронічний символ “зливи”, “потопу”, що в підтексті ніби передбачається на мілководній і замуленій харківській Лопані). Таким чином, елементи розіграшу, “сценічності” наявні у творі.

Майже всі основні дійові особи новели, особливо ті, що беруть активну участь в акційній частині тексту, – персонажі-маски. Є тут маска-друг – Шпол, маска-дурень – Семенко, маски-добротворці – Раїса Азарх і Любченко, “маска з двома обличчями” (добрим і злим) – Пилипенко... Стосується це й оповідача-Хвильового, який виконує роль “ведучого” і розіграє спектакль “із літературного життя України 20-х років” для глядача (читача). Між ним і Шполом відбувається діалог з приводу “очікуваної приємної несподіванки”. Стиль діалогу й форма подачі матеріалу мають характерні риси театральності: співрозмовники наперед знають свої партії, які нагадують завчений обмін репліками, що попередньо ведуть два персонажі на авансцені перед опущеною ще театральною завісою: “–Сьогодні моє любиме число – 13. Отже сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку. Як ти гадаєш, що це має бути?

– Очевидно, зустрінемо професора Канашкіна, – серйозно відповідає мій приятель” [I:5–6]. Завіса піднімається, і, власне, розпочинається буфонада – саме такого характеру вистава розіграється у “Вступній новелі”.

За всіма канонами буфонади серед персонажів має бути клоун, і такий клоун-ексцентрик (ще одна маска!) негайно виникає – ним і є професор Канашкін. Професора, який робить з “карамельною” усмішкою кніксен, верзе нісенітниці про “богемські ухили серед наших еспанських письменників і їхнє соціальне коріння”, інакше як блазня і сприймати не можна. Одразу ж в уяві читача постає щось подібне до циркового “манежного” з яскраво намальованою усмішкою, у довгелезному піджаку й величезних черевиках. Проте маячня Канашкіна, звичайно ж, має свій сенс: розмірковування про “ухили”, “соціальне коріння” – цитати з критичних опусів Машкіна і його колег, а “ліпа”, “липова професорська кафедра” і “липовий професор” більш ніж прозорий натяк на справжню суть “ученості” опонентів Хвильового.

Комедійна постать професора Канашкіна посідає особливе місце в дії, що розгортається. Йому приділено чи не найбільше місця серед дійових осіб новели, а функція, яку він виконує, не зводиться тільки до ролі килимного. Це, швидше, функція блазня-ідіота. Якщо інша центральна дійова особа, оповідач-Хвильовий, що також постає як персонаж-маска на карнавалі літературного життя, час від часу скидає її, то Канашкін існує як щось гомогенне. Маска блазня-ідіота назавжди приросла до нього, стала його сутністю. Відзначимо також ще одну особливість, пов’язану з цим образом. У новелі, як уже зазначалося, діють під власними іменами або відомими літературними псевдонімами учасники літературного процесу 20-х років, державні службовці, науковці (Шпол,

Досвітній, Слісаренко, Пилипенко, Любченко, Азарх, Сулима). Єдиний, хто фігурує під вигаданим ім'ям, – критик Анатолій Машкін. Причина тут зрозуміла: вона в рішучому неприйнятті Хвильовим вульгарно-соціологічної демагогії Машкіна, що неминуче мало вилитися в гостру сатиру. Перейменування героя (проте, дуже прозоре) дозволяло письменникові з особливим сарказмом висміяти подібного “літературного діяча” і навіть “безкарно” познущатися над своїм опонентом, аж до гри “на межі фолу”. Досить замінити у прізвищі “Канашкін” першу літеру “н” на “к”, щоб зрозуміти, чому саме воно обране Хвильовим для цього персонажа.

Комедійною маскою простакуватого, але агресивного невігласа, який заплутався у значеннях латинських технічних скорочень, наділений ще один опонент Хвильового – панфутурист Семенко. Ця машкара має продемонструвати безпідставність претензій футуристів на той безапеляційний менторський тон, який вони собі дозволяли в літературних і навкололітературних виступах, і водночас висміяти надмірний технічний ухил їхніх творів, спроби естетизувати техніку. Виразно театралізованою є й сцена в Держвидаві з повідомленням про вилучення прізвища Хвильового із видавничих планів, де особливо яскраво висвічується маска-оповідач [I:8–9]. Перед читачем відверта гра, яку веде з ним письменник, приховуючи під іронією, ймовірно, справжню образу на владу, одночасно й натякаючи на її ставлення до себе. Поставши у ролі такого собі П'єро (маска ридуючого персонажа), митець намагається створити враження позірної байдужості до ситуації, що склалася. Звідси й іронічне “сідаю до столу, щоб трохи поплакати” (отже, для “ридань” свідомо відводиться певний проміжок часу), і псевдопатетичні вигуки “за що? за що?”, і, нарешті, максимально можливий вираз індиферентності, демонстративне лузання насіння, причому із вибиранням (а це – осмислена, цілеспрямована дія) гарбузового. Театральність цього епізоду дуже показова, вона виразно характеризує те глибинне, амбівалентне прагнення зашифрувати й одночасно віднайти “істину в машкарі”, яке було притаманне ще бароко, і ознаки якого зримо присутні у Хвильового в його необарокових модерністичних шуканнях.

Обрана театралізована гра триває. Навіть при так званій “самохарактеристиці” письменник постійно то трохи відкриває своє обличчя, як от у випадку з твердженням про те, що він “просто фіксував настрої тридцятих років”, то знову ховає його під міцно припасованою личиною (іронічні розмірковування про впливи, мову творів тощо). Розіграш, театральна умовність, епатаж, буфонада, іронічність настільки химерно переплетені в новелі з серйозністю і “справжністю”, що збитий з пантелику читач часом не здатний відрізнити правду від домислу, істину від гри.

Театральністю позначений і перехід до фінальної частини новели, який відбувається притаманним багатьом творам письменника шляхом прямого звернення до читача, маніфестацією умовності прийому: “А тепер – покищо до побачення! Зараз іду в робітничий квартал...” [I:11]. Така відкрита апеляція до читача, типово акторська, ігрова сцена з вказівкою на те, як “робиться” текст, є, по суті, розгортанням метафори “світ – театр”. Однак функціональна роль даного прийому в новелі Хвильового подвійна: по-перше, розмежувати художній і реальний світи, відділити театральний кін оповіді-розіграшу від буденного людського життя-екзистенції. По-друге, перейти від констатаційно-пасивного характеру нарації, яким він був до цього епізоду, до футуристичного, оскільки головним у фіналі стає саме майбутнє.

Фінал “Вступної новели” з його повідомленням про “загадкову смерть” оповідача як відмову від попередніх ілюзій, оновлення через очищаючу зливу, залишаючись у рамках театральності, має помітні зв'язки з початком твору. Характерна для Хвильового алюзійна, прихована інформація дає підстави припустити підтекстову кореляцію цих, таких важливих з художнього боку, частин новели. Як уже зазначалося, на початку “Вступної новели” згадується театральний спектакль “Седі”, створений за оповіданням Моема “Дощ”. Герой цього твору місіонер Девідсон стає жертвою власного догматизму. Впевнений у своїй духовній вищості, він завжди був безпощадним до гріхів інших, завжди намагався навернути грішників на істинний шлях, “врятувати їхні безсмертні душі”. Зіштовхнувшись на тихоокеанському острові з проституткою Седі Томпсон, фанатик-місіонер під акомпанемент тропічної зливи, що не припиняється ані на хвилину, розпочинає з нею складну психологічну дуель, яку, врешті, програє. Як з'ясувалося, Девідсон не в змозі протистояти спокусі: йому здавалося, що він поза гріхом, а виявляється – нічим не кращий за інших. “Здаватися” і “бути”, таким чином, речі, що лежать у різних площинах. Ціною усвідомлення своєї справжньої суті, свого “бути” стає смерть: місіонер накладає на себе руки.

Герої “Вступної новели” теж переживають конфлікт між “здаватися” і “бути”. Проте співвідношення між цими двома категоріями неоднакове у різних персонажів. Так, для опонентів Хвильового наявність маски й означає “бути”, в той час, як їхній офіційний, “без маски”, стан і є “здаватися”. Для оповідача ж (“я-Хвильового”) “здаватися” означає залишатися в масці, оголосити

себе романтиком, присягати на вірність “загірній комуні”, а “бути” – відмовитися від усього цього. Ціна такої відмови та ж, що і в “Седі”, – смерть, нехай цього разу й символічна. Тому згадка про власну смерть на могилі комунара, як і злива, що проходить лейтмотивом через новелу Хвильового, можуть бути потрактовані як алюзії до театральної вистави “Березоля”.

У цілому ж, театральньо-карнавальний аспект “Вступної новели” є, по суті, поетичною метафорою. Вона ґрунтується на впевненості в могутній силі слова, що може бути не лише безсмертним, як безсмертним і вічним є Логос, але й підкорятися митцеві, який через слово здатний керувати подіями. Модерністичні інтенції Хвильового, спрямовані на слово, наділяли останнє магічною функцією. Звідси й жагуча віра у творчі можливості митця, його здатність не лише переконувати людей, а й со-творити нове життя. Театралізована модель світу концентрувала такі можливості і була адекватним утіленням цієї ідеї. Інша річ, що об’єктивно власна творчість письменника свідчила про постмодерністське руйнування міфу про художника-Бога.

Хронотон “Вступної новели”

Проблема часопростору в текстах Хвильового невідривна від загального розуміння цієї категорії як такої, що становить собою основоположну ознаку моделі світу, твореної митцем. Для Хвильового характерне таке зображення часу, коли останній є здатним до обернення, а герой може подолати замкнений шлях у часі, від минулого через теперішнє до майбутнього і назад. У “Вступній новелі” наявні усі три часові модуси: “вчора” (“Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій” [I:5]); “сьогодні” (...сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку” [I:5]); і “завтра” (“Завтра піду на могилу комунара...” [I:12]), а час нібито розвивається лінійно.

Однак це поверхове враження. Від самого початку новели теперішній час постає таким, у якому поєднується минуле і майбутнє. Їхні фрагменти входять у теперішнє як рівноправні його складові. Наприклад, фраза “Отже, сьогоднішній день мусить принести нам якусь приємну несподіванку” і її продовження – “Як ти гадаєш, що це має бути?” [I:5] містить у собі таку проекцію в майбутнє. Подібний же принцип використано й у сцені з професором Канашкіним, якому пророкують блискучу кар’єру: “Ти подаєш великі надії, і я певний, що суспільство на слідуючий рік обере тебе членом парламенту” [I:6].

Якщо в наведених уривках майбутнє входить у теперішнє як іронічний коментар до подій і людських взаємин, то надалі це переплітіння набуває характеристик значно жорсткіших і прагматичніших, як от у випадках, що стосуються власної долі оповідача. Йдеться про епізод у Держвидавці із повідомленням, що “цього року” прізвища Хвильового у планах видавництва “не буде”, а також про намір “зараз”, попрощавшись із читачем, вирушити на околицю, де оповідач збирається (“буду”) слухати голоси життя. Те саме маємо й у розмірковуваннях над власною творчістю та її перспективами: “От і все. А коли сказати, що я можу бути автором тільки одного твору, який хочу написати через багато років і до якого я дійду, очевидно, через етюди, то це вже буде рішуче все!” [I:10].

У всіх трьох випадках відбувається своєрідна контамінація часів: майбутнє переживається у теперішньому і навпаки. Виключення із видавничих планів “тепер” означає неможливість надрукуватися “завтра” (якось моторошно стає від істинності гіркого пророцтва письменника, адже прізвища “Хвильовий” понад півстоліття в радянській Україні “ніяк і ніде” не було – “і під рубрикою, і без рубрики”). Теперішні етюди, що складають перший том “Творів”, – лише підготовка до майбутнього “головного” твору, а намір слухати гармошку “бродячого музики” – сьогоднішній крок до завтрашнього його написання.

Хвильовому властиві тяжіння до подолання фізичного часу й оцінка сьогоднішнього як безмежного або принаймні розтягнутого на невизначено довгий період. Звідси відсування старості на той же невизначено тривалий час, мотив “вічної молодості”, який зустрічаємо у “Вступній новелі”. Тому заява оповідача про те, що роман “...я <...> хочу написати через багато років” чи обіцянка “...шукання самого себе до ста двадцяти років” [I:10], як і надія “...прожити сто п’ятдесят” [I:10], не просто епатаж читача і самоіронія (хоча цей аспект, звичайно ж, наявний у Хвильового). Це спроба сакралізації теперішнього часу, який здається авторові (у тому числі й через свою незвичайність, “історичність”, “значущість”, “епохальність”) ледве не безкінечним.

Минуле ж у новелі входить у теперішнє через майбутнє, бо є однією з іпостасей останнього: “...і я пригадую, що попереду мене стелиться великий життєвий шлях. Він починається десь у минулих віках і шкутильгає осінньою елегією через шведські могили, через Сорочинський

ярмарок і далі, аж до Гофманської фантастики...” [I:11]. Шлях, що стелиться попереду і який символізує майбутнє, “пригадується”, тобто, він уже існував у минулому до початку оповіді. Конкретизація цього “майбутнього в минулому” відбувається через інтертекстуальні конотації та алюзії, причому обираються саме ті фігури й епохи, які були найближчі Хвильовому: шведські могили – асоціація з добою Мазепи і золотим віком українського бароко; “Сорочинський ярмарок”, який нагадує Гоголя періоду “Вечорів на хуторі біля Диканьки” і “Миргорода”; “Гофманівська фантастика”, що вказує на європейське коріння творчості оповідача. Таким чином, перелік імен, літературних та історичних фактів стискає, концентрує історичний час, котрий стає одночасно і майбутнім, як зразок творчих орієнтирів, до яких треба прагнути, і теперішнім, оскільки реалізація його розпочинається сьогодні.

Не менш показовий своїм часовим комбінуванням і фінал новели: “Завтра піду на могилу комунара, автора “Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть” [I:12]. Знову перед нами ситуація “майбутнє в минулому”: “завтра піду” і “там (тоді) згадаю”. Вона покликана заманіфестувати рішучий розрив з попереднім етапом (згадка про власну смерть) і водночас відносить цю акцію на майбутнє (“завтра”). Отож, дія одночасно вже відбулася і ще не відбулася, що й відповідає загальній концепції змішування художніх часів, коли автор прагне злити минуле і майбутнє в цілісне теперішнє. Усе це дозволяє письменникові досягти головної своєї мети: показати циклічність часу, його замкненість. Такий міфологізований час (адже часова циклічність – одна з головних ознак міфу) є характерною рисою модерністичної моделі світу, системоутворюючим її складником. “Вступна новела” саме і демонструє цей типовий для Хвильового підхід до художньої інтерпретації дійсності, що зустрічається у більшості текстів письменника і є надзвичайно важливим для розуміння його філософсько-естетичних інтенцій.

Специфічними особливостями відзначаються і просторові зв’язки в новелі. Простір у ній виразно асиметричний, він поділяється на дві принципово відмінні частини. Перша пов’язана з театральнo-буфонадним аспектом зображуваного й орієнтована на відносно локальний простір. Це кав’ярня, вулиця міста, приміщення Держвидаву. Друга, лірична самохарактеристика, – позірно відкрита, без видимих меж і певної локалізації топосу. Можливо, правильніше було б назвати просторову організацію цієї частини поліцентричною, оскільки простір тут зображується з позиції рухомого спостерігача-оповідача. Він охоплює поглядом найрізноманітніші локуси, від тісної кімнати, де доводилося мешкати авторові, до безмежних українських степів (улюблений і сповнений багатьох конотацій образ-топос у Хвильового), робітничих кварталів і європейських обширів: “...аж до Гофманської фантастики” [I:11]

Кожен із цих просторових центрів має власну семантику. Вона може полягати як у психолого-каузальній характеристиці художнього світу, нехай і з відтінком іронічності (тісна кімната була причиною появи саме таких, а не інших творів), так і в емоційно-оцінній (“...люблю <...> до безумства наші українські степи, <...>, люблю вишневі садки (“садок вишневий коло хати”))” [I:12]). Простір України в останньому прикладі, незважаючи на алюзійність “вишневого садка”, спочатку постає невизначено широким, а потім, коли натяк конкретизується інтертекстуальною цитатою з Шевченкового вірша, відбувається його локалізація, аж до меж топосу-штампа. Як бачимо, поліцентризм і динамічність зміни фокусування цих центрів відіграють ключову роль у формуванні семантичних ознак тексту, а сам його простір утрачає лінійність, роздрібнюється на окремі, на перший погляд навіть хаотично розташовані топоси. Але цей хаотизм об’єктивно дає можливість максимально різногранно сприймати дійсність, що все-таки має і певний об’єднуючий стрижень (ним у даному разі виступає “безсмертне слово” – творчість).

Як відомо, у просторовій організації будь-якого художнього тексту важливе місце має початок і кінець, оскільки саме вони відділяють такий текст від звичайної буденної мови [39]. Тому звернімо увагу на ці елементи “Вступної новели”. Нагадаємо ще раз першу фразу новели: “Вчора в “Седі” безумствувала Ужвій, і “Березіль” давав ілюзію екзотичної зливи” [I:5]. А ось закінчення тексту: “Завтра піду на могилу комунара, автора “Ударів молота і серця”. Я понесу йому пучок синьооких фіялок і там згадаю про свою загадкову смерть. <...> Драстуй, запашне життя! Я – вірю!” [I:12].

Одразу ж упадає в око “супервіртуальний” характер обох топосів. У першому випадку це взагалі “тінь тіні”, театральна постановка, у другому – уявний прихід на могилу Василя Еллана. Таким чином, відмежування художнього простору від світу реального відбувається шляхом піднесення початкових і фінальних картин до ступеня апріорно умовних, ілюзійних. Обидва простори максимально локалізовані: це підмостки театру і могила комунара. І початковий, і

прикінцевий топоси семантично пов'язані зі смертю: театральна сцена, де відбулося нехай і умовне, але все-таки вбивство, і місце поховання поета. Навіть останні слова фіналу, які свідчать про утвердження безсмертя слова-творчості і позбавлені прсторової конкретики (хіба що можна говорити про “топос” буття), через уславлення життя як антитези смерті опосередково пов'язані з цією ж семантикою. Отже, маємо певну кореляцію початку і кінця новели, що підкреслюється ще й хронологічною характеристикою, на цей раз антонімічною: спектакль відбувся вчора, а на могилу оповідач піде завтра. У проміжку між цими двома часовими маркерами розташоване сьогодні, яке і є об'єктом і метою інтенцій оповідача. Подібні підходи, як побачимо далі, Хвильовий постійно практикував у своїх творах.

Вибудована Хвильовим часово-просторова картина світу вписується у систему модерністських пошуків літератури першої третини XX століття з її змішуванням теперішнього, минулого і майбутнього, міфологізованою циклічністю, асиметричністю і замкненістю. Водночас вона позначена високим ступенем суб'єктивізації, особливим поєднанням ілюзійних і реальних елементів хронотопу як основи сприйняття дійсності оповідачем.

“Вступна новела” розпочинає перший том “Творів” Хвильового і, на наш погляд, виконує дуже важливу роль у структурі книги, фіксуючи основні мотивні уподобання письменника, “підказуючи” критикам і читачам підходи автора до осмислення буття і його художньої інтерпретації. Митець демонстрував тут релевантні для себе ідеолого-естетичні константи, які сформувалися у його художній свідомості на кінець 1926-го – початок 1927-го року.

“Арабески”: ефект гіпертексту

Багато що із сказаного про “Вступну новелу” може бути віднесене і до “Арабесок”, які завершували перший том “Творів”, відмежовуючи його художню реальність від дійсності. “Арабески” як межовий текст посідають особливе місце у творчості Хвильового.

Неоднозначність, наявність “подвійного дна”, як і суперечність із багатьма офіційними заявами, власною публіцистикою автора, своєрідна “особистісна амбівалентність” – усе це знайшло вияв і в “Арабесках”. Попри “типологічний” модерністичний міф про художника-Бога, трансформований в індивідуальний міф Хвильового про “азіатський Ренесанс” з “клубами ділового будня і клубами наук”, куди йдуть “горожани щасливої країни”, об'єктивно “Арабески” моделюють абсурдність світу і розірваність свідомості людини, приреченість її намагання довести свою внутрішню цінність і неповторність. Сподівання подолати глибинну культурну та ідеологічну кризу, коли після “кінця” (загибелі) старого світу має настати “відродження”, насправді виявляється марним. І саме тому розміщення “Арабесок” у кінці першого тому “Творів” набуває особливої значущості, готуючи читача до відповідної рецепції наступної книги.

Обрана Хвильовим назва тексту “Арабески” має об'ємний внутрішній зміст. Саме слово “арабески” означає східний, переважно арабський (але властивий мусульманській культурі загалом) орнамент, який складається з геометричних фігур і стилізованих рослинних мотивів. Важливою ознакою такого орнаменту є включення до нього каліграфічно написаних окремих арабських слів [65]. Орнамент, таким чином, є поєднанням зорових і словесних образів, а часом і понять, у ньому синтезується ліричне й епічне начало. Якоюсь мірою схожий принцип маємо й у християнській культурі – пригадаймо православні ікони або українські народні картини (“Козак Мамай”), де написи відіграють важливу семантичну роль. Подібна особливість яскраво виявилася, зокрема, і в численних барокових творах.

Таким чином, уже в назві “Арабески” наявна інформація про жанрову специфіку майбутнього тексту, яка полягає в поєднанні, переплетінні емоційно-ліричних і раціо-епічних елементів. Назва ж підкреслює і складність таких переплетінь, їхню бароковість, коли говорити про європейську традицію.

Якщо ж вести мову про безпосередньо літературні перегуки, то зрозуміло, що найближчим джерелом є “Арабески” М. Гоголя. Це й не дивно, бо ремінісценції і цитати з Гоголя постійно зустрічаються у творах Хвильового. Гоголівська збірка “Арабески” (1835) складалася як із наукових та науково-популярних статей, серед яких були статті, присвячені українській пісні й тогочасному становищу України, так і художніх творів – “Невський проспект”, “Портрет”, “Записки божевільного”. Збірка становила собою комбінацію, синтез суто художнього, сповненого особливої гоголівської фантастичності й параболічності бачення світу і науково-публіцистичного його осмислення.

Емоція і слово-поняття становили суть гоголівського “орнаменту”, і з цього погляду інтертекстуальна цитата в назві твору Хвильового незаперечна, хоча така назва використовувалася в літературі неодноразово – можна згадати “Арабески” (1864) чеського письменника Я. Неруди, “Арабески” росіянина А. Белого (1911), в українській літературі – “Вечірні арабески” (1923) С. Васильченка та ін. Певний зв’язок між “Арабесками” Гоголя і “Арабесками” Хвильового помітний уже в плані тематичному: герої гоголівських повістей “Невський проспект” і “Портрет” – художники, митці. І у Хвильового так само головний персонаж – творча особистість, оповідач-письменник.

Але “Арабески” Хвильового не лише свідомі чи несвідомі цитації попередніх літературних епох. Назва, а відтак і жанрові особливості тексту Хвильового мають безпосереднє відношення до модерністичних пошуків засобів нової художньої виразності, притаманних тодішньому мистецтву. Вище вже згадувалося про наявність певної вербальної традиції в образотворчому мистецтві, зокрема, у вітчизняному. Цю традицію намагалося продовжити авангардне образотворче мистецтво початку XX століття: у роботах сучасників Хвильового К. Малевича, Д. Бурлюка, А. Петрицького, В. Єрмилова та інших також наявні аналогічні спроби. Письменники, і Хвильовий чи не в першу чергу, прагнули йти цим же шляхом, посилюючи поліфонічність текстів, їхню естетичну “концентрованість”.

Отже, відповідно до жанрової структури, визначеної самою назвою, – “арабески”, новела Хвильового являє собою складне поєднання різних за своєю виражально-зображальною силою елементів, своєрідне орнаментально-семантичне плетиво. Маємо ліричну, виразно суб’єктивізовану частину (орнаментальну), що є основою й рамкою тексту, а також частину об’єктивізовано-епічну, “словесну”, якщо проводити аналогію з арабескою в її первинному значенні.

Ідеологічно твір покликаний репрезентувати читачеві погляд на такі кардинальні для автора речі, як роль і сутність творчості, співвідношення мистецтва і дійсності, співіснування художника й навколишнього світу. Тема художньої творчості в широкому розумінні цього слова є провідною в новелі Хвильового, реалізуючись у численних мотивах, що наскрізно проймають тканину оповіді. Будучи онтологічними за своєю суттю, вони водночас відбивають цілком конкретні ідеолого-естетичні реалії часу.

Мотив міста

Текст розпочинається словами, що накреслюють два важливі, тісно між собою інтегровані, хоча й не тотожні, мотиви “Арабесок”: “слово” і “город”. Мотив, пов’язаний із “словом”, має кілька значень. Це і натхнення, і творчість як така, і література, і мистецтво загалом. Мотив же міста, “города”, більш локалізований, і хоча й передбачає кілька трактувань, усе ж достатньо цілісний.

З’явившись на самому початку, він набуває в “Арабесках” послідовного розвитку. Спочатку місто усвідомлюється як каталізатор творчої сили оповідача, джерело його натхнення. Символом міста й, одночасно, символом незгасимого творчого духу стає “вогонь циферблату” на костюлі, а ліричний герой зізнається у “безумній любові” до міста і мріє розповісти про свої почуття іншим. Тут мотив концентрує в собі проблемні й тематичні інтереси письменника, зумовлені українським життям першої чверті XX століття, насамперед 20-х років.

Значно складнішу роль мотив міста і слова відіграє у фіналі твору, де він накладається на згадуваний уже не раз “азіатський Ренесанс”, відомий особистий міф Хвильового, що проголошувався ним як у мистецьких, так і в публіцистично-культурологічних творах.

Протягом усього періоду своєї активної творчості, аж до 1928-го року, письменник неодноразово в різних варіантах і інтерпретаціях так чи так повертався до нього. Цей міф почав формуватися в його свідомості, мабуть, під впливом ідей О. Шпенглера про кризу європейської культури, викладених у знаменитій книзі “Занепад Європи”. Погляд німецького інтелектуала на культуру як “організм”, що розвивається за законами своєї внутрішньої форми, і думка про вичерпаність можливостей європейської культури й цивілізації на тлі недавньої світової війни здавалися більш ніж переконливими. Вони закономірно підштовхували до припущень щодо неминучого виходу на перший план світової історії внутрішніх можливостей інших, незахідних цивілізацій у надії поновити світовий культурний баланс за рахунок позаєвропейських орієнтирів і критеріїв розвитку й досконалості.

Друге джерело письменницького міфу – сприйняття більшовицької революції як повстання “молодого” Сходу проти “старого” Заходу, і надія на те, що в результаті цього з’являться нові цивілізація і мистецтво. “Європейське мистецтво, – писав Хвильовий у листі до М. Зерова в жовтні 1925 року, – на “закаті”. <...> Цей цикл замкнуто. Європейський пролетаріат не здібний почати новий цикл, бо він був під сильним впливом “третього стану”. Новий цикл мусить відкритись в Азії. Пригнічені народи Сходу мають багато спільних інтересів з пролетаріатом. <...> Тільки Азія зможе зрозуміти, якими шляхами піде розвиток нового мистецтва, як почнеться новий цикл. Наше завдання кинути ці ідеї” [67, т. 2:865].

Третім складовим елементом міфу про “азіатський Ренесанс” були надії на українське національне відродження, духовне й політичне, які в перші пореволюційні роки перебування України у федерації формально рівних республік видавалися реальними. Саме вони дали підстави Хвильовому твердити, що “Вєргілій прийде з провінції” [67, т. 2:864], а “перед Радянською Україною стоїть велике завдання бути авангардом в поході за звільнення народів СРСР, на завоювання культурних вимог переходового періоду” [67, т. 2:865]. Таке національне забарвлення міфу цілком природне, оскільки Україна і, особливо, Лівобережжя (Слобожанщина) сприймалися Хвильовим як місце, де перетнулися Європа і Азія, а українські нація і суспільство уявлялися молодою силою, спроможною повести за собою “старі” нації і суспільства. Обґрунтовуючи цю думку, Хвильовий писав: “...при чому ж тут Україна? А при тому, що азійське відродження тісно пов’язане з більшовизмом, і при тому, що духовна культура більшовизму може яскраво виявитись тільки в молодих радянських республіках... і в першу чергу під блакитним небом південно-східної республіки комун, яка завжди була ареною горожанських сутичок і яка виховала в своїх буйних степах тип революційного конкістадора” [67, т. 2:615].

Так в особистому міфіві Хвильового починає вирізнятися четверта, “месіанська” складова. На початку 20-х років вона, звичайно, “носилася у повітрі”, хоча й у дещо іншій інтерпретації. Маємо на увазі теорію “євразійства”, ідейну й громадсько-політичну течію першої хвилі російської еміграції, яка розвинулася саме в цей час, і суть якої полягала у визнанні російської культури “як неєвропейського феномена, який володіє в ряду культур світу унікальним поєднанням західних і східних рис, а тому одночасно належить Заходу і Сходу, у той же час не належачи ні до того, ні до іншого” [35:191]. Російські цивілізація і культура в роботах “євразійців” (М. Трубецького, Г. Вернадського та ін.) поставали не як периферія, провінція світової культури, а як магістраль всесвітньо-історичного розвитку, свого роду “рівнодіюча” європейського і неєвропейського чинників світової культури. Якраз на перетині європейської і неєвропейської культурно-історичних тенденцій, на думку “євразійців”, і мала вирішитися загальноєвропейська криза.

Важко сказати, знав чи ні Хвильовий щось конкретне саме про ці, нагадаємо, “білоемігрантські”, за тодішньою термінологією, концепції. Можливо, що й не знав, бо навряд чи залишив би без коментарів деякі відверто імперські, великодержавницькі пасажі з арсеналу “євразійців”. Адже письменник не визнавав претензій Росії на месіанство, не лише у “феодальному”, а й у “комуністичному” її варіанті. Але те, що ідея євразійства справді мала місце, сумнівів не викликає.

В умовах українського національного відродження і під впливом поширених тоді тенденцій до глобальних історіософських і культурологічних побудов Хвильовий подає власний її варіант в Україні, котра, як він вважав, також була перехрестям між Заходом і Сходом і східний вектор якої в результаті революції отримав потужний імпульс до розвитку. Зрозуміло, що претензії на науковість такої культурологічної конструкції виявилися досить уразливими, а більшість основних компонентів міфу про “азіатський Ренесанс” – філософський, пізнавальний, та й психологічний – були значною мірою гіпотетичними, якщо не сказати утопічними. Оприлюднені 1925-го року “теоретичні засади” концепції, незважаючи на відчайдушні спроби Хвильового обґрунтувати й захистити їх, були піддані його опонентами гострій критиці. Останні, зрештою, і перемогли, бо після завершення літературної дискусії припинилися і розмови про саму ідею “азіатського Ренесансу”.

По-іншому було з художнім складником міфу. Образи, в той чи той спосіб пов’язані з концепцією “азіатського Ренесансу”, почали з’являтися у текстах Хвильового задовго до памфлетів. До них належать не тільки “азіатські” у прямому значенні картини, але й численні деталі “лівобережного”, зокрема й “слобожанського” життя. “Татарські загони, що колись блукали по степах України” – перша маніфестація такого образу чи вже не в першій новелі Хвильового “Життя”. Потім у новелі “На глухих шляху” фігуруватиме цілий комплекс відповідних картин:

“фрагмент із забутої розвіяної поеми “Азія”, давні азіатські племена, Тамерлан і, як підсумок, – “велика істина землі: сонце підводиться на сході”.

Особливо виразно естетизований міф про наближення “азіатського Ренесансу” окреслюється в “Повісті про санаторійну зону” (1924), де головний герой твору анарх нервово й збуджено закликає “дивитися на схід”, провіщаючи загнивання західної цивілізації.

Майже через рік після публікації повісті у відредагованому, “стриманому” вигляді ця думка буде повторена Хвильовим у листі до М. Зерова, що свідчить про те, що письменник аж ніяк не зрікався своїх футуристичних візій. Водночас слід відзначити, що саме носій ідеї “азіатського Ренесансу”, анарх, зазнає повного краху. Отже, Хвильовий-художник руйнує власний міф ще задовго до того, як ця його культурологічна конструкція стане предметом офіційних дискусій. Митець “художнім чуттям” відчув приреченість своїх надій раніше, ніж публіцист: у трагічно-безвихідному світі “санаторійної зони” немає місця для будь-яких творчих планів, тим більше, для сподівань на їхнє здійснення.

Проте в “Арабесках” Хвильовий знову повертається до цієї ідеї. Це була, мабуть, одна з останніх спроб якось довести життєвість свого міфу. Складається враження, що Хвильовий ніби востаннє зібрав усі аргументи на користь “азіатського Ренесансу” і по інерції продовжував захищати свій міф, прекрасно розуміючи ідеологічну і навіть естетичну його приреченість. У кожному разі утопічність ідеї ніби навмисно художньо підкреслюється у тексті, про що свідчать кілька фраз із фінальної частини твору. Перші з них безпосередньо передують найбільш фантастичним і утопічним картина майбутнього великого Ренесансу: “...на сучасність (хоча йдеться нібито про майбутнє – Ю.Б.) я дивлюсь крізь призму легенд Шехерезади. *Liberum arbitrum*” [I:336]. Решта – завершують опис утопічного благоденства: “– ...Мат королю! Я вам готовий дати форою й ферзя, але й тоді я вийду переможцем. Бо й великий маестро Капабланка не міг перемогти модерніста Реті” [I:337]. Обидва інтертекстуальні за своєю структурою приклади служать рамкою для фантазій щодо “азіатського Ренесансу”. Перший забезпечує плавне входження в ідеолого-емоційний код утопії, а другий – такий же вихід із нього, що доводить вставний характер, обмежене, фрагментаризоване розташування цього уривка в основному тексті.

“*Liberum arbitrum*” (вільний вибір) – це вільний вибір, що його робить оповідач, це право на свободу творчості, власне рішення, власний шлях у мистецтві і (найбільша крамола!) в ідеології. Латинська форма вислову нібито натякає на можливі античні джерела епохи, що наближається. Проте призма, крізь яку автор дивиться на майбутнє, не заявлені в листі до Зерова класики Вергілій, Гораций і Арістофан, а арабські казки Шахрезади, які, як відомо, самі є текстом у тексті. Автор вільно, а значить свідомо обирає казку як спосіб бачення і творення “другої дійсності”.

Отже, оповідач об’єктивно не лише визнає казковість і нереальність вигаданого ним майбутнього, але й попереджає про це читача. Наступний фрагмент підсилює таке відчуття: адже описане майбутнє не тільки фантастична казка, але й гра, партія, розіграна із наївним читачем grosмейстером-митцем, якому перемогу в цій партії забезпечує дар творчості. Так в “Арабесках” з’являється широко відома у світовому мистецтві екзистенційна метафора: життя – це шахова партія. Поряд із можливою класичною інтерпретацією її як вічного зіткнення сил добра і зла, у тексті Хвильового виникають й інші конотаційні варіанти. Йдеться, наприклад, про гру в шахи як про “гру людини з долею”, а також як про втечу від брудної реальності, пошук “іншого життя” і шляхів самореалізації особистості – образ, характерний для модернізму 20-х років. Принаймні написаний кількома роками пізніше (1929) роман В. Набокова “Захист Лужина” базується на цій, можливо, інтуїтивно відчутій Хвильовим ідеї.

Відзначений епізод “Арабесок” виразно свідчить про те, що картина світу, намальована Хвильовим, містить у собі ознаки не лише модерністичної міфотворчості, але й елементи постмодерністської чутливості. Адже письменник виявляється не тільки і не стільки життєтворцем, скільки гравцем, що лише веде з читачем свою гру. Саме таке ставлення до читача стане провідним у постмодерній літературі XX сторіччя.

Але повернімося до фіналу. Перший абзац малює образ нічного міста [I:334]. Воно, центр і осердя любові ліричного героя, постає перед читачем у низці звукових і візуальних картин. Три типи звуків характеризують його життя: постріли, шелест підшов “незнайомих людей” і відлуння ударів трамвайних коліс. Кожен із них передає певну грань міста як цілості: звуки трамваїв – модерний, “технічно-цивілізаційний” аспект, “шелест підшов” – безпосередньо людський (саме в місті мешкають люди) і, нарешті, звук пострілу засвідчує міську нестабільність, неспокій. Суттєво, що з-поміж цих трьох звуків на першому місці постріл. Місто, в якому сторожа час від часу

стріляє в “незнайомих людей”, що зникають, мов “безшумний шум”, і чиї підшви “зрідка прошелестять” нічними вулицями, невже це і є об’єкт “безумної любові” митця? Відповідь, на наш погляд, очевидна.

Проте головним у фіналі “Арабесок” є все-таки психологізовані передчуття і відчуття змін, що, на думку ліричного героя, мають статися або відбуваються з ним [I:334–335].

Наслідком таких змін є прощання з минулим, з тими ж ярмарковими кониками-“ліденцями”, яких героєві також уже “ніколи-ніколи” не побачити. Автор навмисне використовує навіть ті самі слова, що й на початку твору, аби підкреслити цей зв’язок. Проте, якщо на початку “Арабесок” ішлося про зміст, предмет творчості, то тепер на передній план виходять особливості художнього стилю, спосіб викладу – “фейєрверк гіперболізму”, “огнецвіт фантазії”. Тут згадуються імена великих попередників (Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт), кожен із яких дійсно належав до улюбленців Хвильового.

Особливо важливо тут відзначити зв’язок (аж до текстуальних збігів) з Гофманом, зокрема, з його “Серапіоновими братами” (однойменна петроградська група російських письменників “як джерело впливів”, нагадаємо, називалася у “Вступній новелі”). Ім’я Теодор, яке з’являється за кілька рядків, не лише одне з імен великого німецького романтика, воно належить також і центральному оповідачеві з “Серапіонових братів”, що проголошує близьку Хвильовому тезу про роль фантазії в мистецтві, “огненну фантазію” [56:54] (у Хвильового “огнецвіт фантазії”). Там же, в гофманівському тексті, зустрічаємо й роздуми про минуле, яке “...ніколи, ніколи не вернеться” [56:44], як не повертаються з минулого до оповідача в “Арабесках” “фантастичні ліденці”, яких він уже “ніколи, ніколи не побачить”. Згадуються у “Серапіонових братах” і Стерн, і Свіфт, і Шахрезада, яка фігуруватиме в новелі Хвильового кількома абзацами нижче. Та й один із основних принципів “серапіонства” – “двоїстості” людини, блискуче аргументований Гофманом у новелі про божевільного графа П. (пустельника Серапіона), у Хвильового присутній. Тому й ставлення до великого романтика у нього зовсім інше, ніж те, якого дотримувалися декотрі українські літератори, вважаючи німецького письменника уособленням “безкласовості” і філістерства.

Для модерніста Хвильового теза про ірраціональну суть творчості, декларована його геніальними попередниками, була близькою. Не менш близьким йому був і модерністичний погляд на світ як на абсурдний і ворожий людині. Є підстави вважати, що й оптимізм стосовно того, що “...з океану варіацій я випливаю, мятежний і радісний, до нових невідомих берегів” [I:335], теж був награним. Тому, все-таки, попри бравурну частину фіналу з цирками і спортивними клубами, переважаючим настроєм мотиву міста і творчості в “Арабесках” залишається легкий смуток і ностальгія [I:337–338].

З дитинством-минулим покінчено. У місті-країні – площі “м’ятежних комун” і державні крамниці. Попереду наближення “азіатського Ренесансу”. Тільки чому так сумно оповідачеві, чому з такою настирливістю зринають, відшукуються у кожній дрібниці спогади цього осоружного минулого? На це питання Хвильовий не дав чіткої відповіді, але, мабуть, підсвідомо розумів хисткість, примарність своїх футуристичних побудов і надій, ніби передчуваючи, що в минулому залишається не лише наївне дитинство, але й більша, краща частина з усього, омріяного ним.

Таким чином, мотив міста в тісному поєднанні з мотивом слова, творчості розгортається як своєрідне обрамлення тексту, художньо-психологічна мета якого стає остаточно зрозумілою лише з останньою крапкою твору.

Мотиви “свій” / “чужий”, “слова (шуму)” / “мовчання (тиші)”

Якщо мотив міста пов’язується із початком і кінцем “Арабесок”, хоча окремі його прояви наявні і в інших частинах тексту, то мотив слова-творчості послідовно звучить протягом усього твору, інколи самотійно, часом на тлі інших. Такими “фоновими” мотивами виступають мотиви “свого” і “чужого”, а також “слова (шуму)” і “мовчання (тиші)”. Перший з них найчастіше трансформується у взаємовідносини “Україна, українське” й “інше”.

Елемент “чужий” з’являється спочатку як реакція на неможливість віднайти адекватне власному світовідчуттю “свое”. “Чуже” дає можливість компенсувати відсутність відчуттів-образів “фантазіями”, вигадати побудований на літературних і історичних ремінісценціях світ яскравих особистостей, знаменитих битв і карколомних пригод: “...тому що город – це Сервантес Сааведра-Мігуель, тому що в битві при Лепанто, тому що в полон до алжирських піратів” [I:301].

Далі робиться спроба віднайти спільне між своїм і чужим. Творчість призабутого тепер іспанського письменника, режисера, перекладача Мартінеса Сієрра [75], російські переклади окремих текстів якого, судячи з усього, справили на Хвильового сильне враження, спочатку трактується як близька за духом і стилем: "...Мартінес Сієрра – моя радість, бо в його новелах маленька музика, мелодія слів, як оркестра моєї душі, коли у вишневих садках моєї чумацької країни жевріють зорі..." [I:307–308].

Спільне, таким чином, вбачається в подібності художнього бачення. Йдеться, здавалося б, про зовнішній, формальний бік творчості. Він дуже важливий, але не менш важливий і інший ракурс – змістовий. Тому на перший план тепер виходить другий член опозиції "свій" / "чужий". "Чумацька країна", "степовий край", "шведські могили", "Леонтович" – ці та подібні до них маркери України фіксуються у тексті. Поділивши "своє" на дві частини – "до" і "після" настання "м'ятежної епохи", ліричний герой відчутно надає перевагу другому. Але важливо відзначити, що коли в позиції "до" "своє" абсолютно переважає, тобто "чужого" тут немає як такого, то в позиції "після" з'являються елементи чужого, осмислені як своє, включені до нього як рівноправні. Саме так можна розцінити появу в тексті таких образів, як "середньовічні лицарі", "вітри зі Сходу", "аули голубої Савойї", "глуха тайга", "азіатський степ".

Мотив "свій" / "чужий" охоплює навіть деякі несподівані, як могло б здатися, грані "Арабесок". Так, у першій частині Марія-муза (натхнення) називає героя "Nicolas" ("Ніколя"). Ця "чужа" (французька) форма "свого" імені Микола зустрічається у "Вступній новелі", де так до оповідача звертається Раїса Азарх, яку він іменує "меценатом". Р. Азарх, дружина відомого революційного діяча В. Примакова, сама партійний та державний діяч того періоду і навіть письменниця, дійсно була впливовим членом дирекції Держвидаву України. Вона протегувала багатьом українським письменникам, у тому числі й Хвильовому [40:631], і, можливо називала його саме так. Тому появу "Nicolas" в "Арабесках" можна пояснити авторськими ремінісценціями про цю жінку як своєрідну "натхненницю" його творчості. Але, окрім того, й деякими іншими причинами – відомим франкофільством самого Хвильового, нарешті, перейменуванням, що як таке містить у собі архетипічну, міфологізовану основу (перейменувати – значить вийти за межі звичного, увійти в інший світ, інше середовище, самому стати іншим).

Цілком можливо, що всі три чинники діяли одночасно, а ім'я Nicolas виявилось найбільш адекватним ліризованій частині "Арабесок". Що це так, опосередковано свідчить і те, що ліричний герой має ще й інші імена, Соїрейль і Микола Григорович, – кожне у відповідному епізоді. Мотив "свій" / "чужий" мігрує текстом, актуалізуючись у моменти сюжетної невизначеності, подієвої варіативності. Наприклад, на початку розділу, який носить назву "Деталь із моєї біографії" (сам розділ значною мірою покликаний продемонструвати, за визначенням автора, "запах слова" – творчу фантазію, вигадку), внутрішня динаміка мотиву "свій" / "чужий" має зигзагоподібний характер. Спочатку відбувається чергове перейменування героя, причому обирається вигадане екзотичне чуже ім'я, оскільки власне, звичне типу Микола, Карпо або Федько – відгонить примітивізмом і "просвітянством". Саме останнє і є для письменника квінтесенцією провінційності. "Своє", таким чином, подається як негативне, від чого не тільки можна, але й треба відмовитися. Проте вже наступна частина речення різко змінює емоційний вектор, спрямовуючи негативні емоції на "чуже". Від імені Соїрейль за фонетичною подібністю перекидається місток до англійського історика Карейля, а від нього до Англії, яка постає одразу в кількох негативних ракурсах: колоніальний насильник, який веде війну проти незалежності Ірландії, країна, де культивують кровожерливість і жорстокість (бокс) і де процвітає святенство, лицемірство і фальш [I:311].

Цілий комплекс емоційно непривабливих ознак "чужого" змінюється нейтральним переліком "свого", найперше, просторових його складників ("степовий край", "слобожанські полки", "шведські могили" тощо). Звичайно, конотаційні обертони надають емоційності й їм, але за своєю концентрацією вона значно поступається негативному "чужому".

У другій частині "Арабесок" мотив "свій" / "чужий" і його модифікація "я" / "інший" постає як утвердження права на власну позицію і власний погляд на речі. Протиставлення свого і чужого втрачає категоричність, емоційна картина набуває більшої розмитості. Чуже не стільки відкидається і засуджується, скільки осмислюється як інше, далеко не завжди гірше і таке, що має "свою" правду, нехай вона і не збігається з "моєю (нашою)".

Частина розпочинається картиною нічного моря: "Маяк блимає, булькає, погасає на мить, і знову за косою в порту неможливо привабливий огник. Тоді далеко серед морської мертвоти реве пароплав і несе людей, їхні муки й сподівання в інші краї, у винограду даль" [I:324]. Здається, що

ліричний герой різко змінив позицію. “Своя” земля, “своє” море – “морська мертвота”, десь попереду, в далечині блимає “неможливо привабливий огник”. Це він манить і кличе людей. Важко сказати, куди кличе він і що обіцяє. Але принаймні це будуть “інші краї”, можливо, заможніші, веселіші. Туди, у “виноградну даль”, готові понести люди свої “муки і сподівання”.

“Чуже”, таким чином, набуває ознак привабливості, бажаності, бо пробуджує надію. Це – дуже показовий момент: розчарування у “своєму”, усвідомлення того, що “десь” може бути краще, щасливіше. Проте для митця поняття “щастя” щось інше, ніж звичайний добробут і життєвський комфорт. Це і можливість самореалізації, і визнання, і, зрештою, слава. Саме тому наступні рядки тексту присвячені загалом-то сумним роздумам над долею українського митця, художника народу бездержавного, позбавленого вдячного читача, приреченого на несправедливе забуття. Історичне прокляття, що тяжіє над українською літературою – ще один аспект опозиції “своє”/“чуже”: “Поет знав, що в історії народів його божественно незрівнянній країні, що, як золота осінь, димить на твоїй патетичній душі, принаймні на першу півсотню літ одведено силою рабської психології тільки два рядки, і то петитом; і на ці два рядки ніхто й ніколи (аж поки пройде півсотні літ!) не зверне уваги. І поет, що крізь огонь своєї інтуїції побачить нові береги, загине, як Катерина, на глухій дорозі невідомості” [І:324].

Ця песимістична візія “свого” майбутнього здатна посіяти сумніви у правильності обраного шляху. Але для оповідача “своє” назавжди залишається своїм, нехай навіть і на рівні підсвідомості.

Мотив опозиції “свій”/“чужий” (“я”/“інший”) ще кілька разів лунає в “Арабесках”, зосереджуючись то навколо перейменування, то як спосіб переходу в “іншість”, то як можливість повернення до “себе”. У монолозі-листі лікарки Мари з південного курорту це перетворення з “я” на “інший” відбувається навіть у шизофренічний спосіб роздвоєння особистості: “я” героїні спочатку перетворюється на один із символів романтизму, англійського поета Шеллі, а потім стає свідком власної загибелі і воскресіння. Натомість у прикінцевій частині тексту відбувається зворотний процес – відновлення “я”, повернення з “іншості” до “самості”: “Моїм арабескам – *finis*. Тоді Стерн, Гоголь, Діккенс, Гофман, Свіфт ідуть теж від мене, і вже маячать їхні романтичні постаті, як голуби дилжанси на шляхах моєї безумної подорожі” [І:335]. Відновлене “я”, таким чином, набуває самодостатності, стає самостійним суб’єктом творчості, здатним по-новому (“по-своєму”) відчувати, переживати і передавати світ. Остаточно цей поворот до “я” відбувається через кілька абзаців у досить оригінальний спосіб: спочатку фіксується “псевдонім”, яким виявляється Сатурн, а потім настає момент максимального самовираження, коли “самість” ліричного героя досягає граничної межі: “І мені, Сатурнові, не божеству <...>, мені радісно сказати, що тут увесь я: із своєю мукою, із своїм “знаю”, із своїми трьома кільцями: віра, надія, любов” [І:336].

Отже, мотив “свій”/“чужий” проходить в “Арабесках” певну еволюцію від неприйняття чужого і протиставлення йому свого, через усвідомлення значущості чужого і повернення до власного “я”, відіграючи, таким чином, суттєву роль у розкритті авторської концепції світу.

Пряму дотичність до проблеми творчості має в “Арабесках” мотив “слова (шуму)”/“мовчання (тиші)”. Обидві ці модифікації стосуються опозиції творчість, творення/творча імпотенція, змертвіння. Мотив інваріантний у Хвильового, бо зустрічається майже в такій самій інтерпретації і в інших його текстах (наприклад, у новелі “Редактор Карк”).

Слово (шум) – неодмінний супутник ліричного героя в ситуаціях, де присутні динамізм, боротьба, де приймаються рішення і визначаються долі: “Я люблю виходити ввечері із своєї кімнати, іти на шумні бульвари, випивати шум...” [І:307]. Під мостом, на якому зупиняються Марія-Муза й оповідач, “гримить повинь”, “глухо б’ється крига”. Зустрічаємо також у тексті згадки про те, що “гримить молода епоха”, “в аулах голубої Савойї стоїть гул”, і “хрупуть коні” весняними ранками. Усі ці звукові образи, як бачимо, пов’язані із процесами творення, будівництва, боротьби. Гомінливе місто будить творчу енергію, бурхлива весняна ріка виступає аналогією до оновлення світу, гул по далеких селах символізує події революції, яка уявляється як творчий акт. Такі комплекси звуків-шумів переважають у першій главі “Арабесок”, “IX слово”. У другій же главі, “XIV слово”, їх лише два: постріли вартових і бій годинника. Обидва звукові образи мають подібне семантичне значення. І перший, і другий пов’язані зі смертю, руйнуванням, відмінність лише в тому, що постріл – загибель миттєва, а бій годинника (час) – нищення поступове, повільне. На початку глави, щоправда, є ще один образ-звук. Це гудок (“ревіння”) пароплава, але він викликає ті ж конотації, що й звукові образи фіналу: відплиття “в інші краї”, втрата рідного берега означає ту ж саму смерть.

Така специфіка звукової картини другої глави “Арабесок” не випадкова. Всі ці образи антитворчі за своєю суттю, як антитворчим є й образ “не звуку”, “не шуму” – тиші, мовчання, що поступово стає панівним. Навіть цвіркуни “...на далекому зруйнованому курорті починають *мовчазний* концерт” (курсив наш – Ю.Б.) [I:323], а слова “тихо” і “мовчки” стають ключовими в семантичній структурі цієї частини тексту: “Тихо” [I:314], “...посьолок зустрічає <...> тишею” [I:332], “Навколо тиша” [I:334]. Таким чином, тиша, мовчання виступають синонімами антитез звуків й означають “мертвий спокій”, бездіяльність, “не творчість”.

Усе це дозволяє говорити про те, що трактовка фіналу “Арабесок” як апофеозу романтичної піднесеності, оптимістичного бачення майбутнього тощо буде надто перебільшеною й однобічною. Вона не враховує усього семантичного багатства тексту Хвильового. Теза про те, що “тиша” і “мовчання” є категоріями несумісними із творчістю, остаточно сформульована у другій главі “Арабесок”, але мотив цей започатковується раніше, у відносинах між ліричним героєм і Марією-Музою-революцією. На мосту, під яким “тримить повінь” і “клепочуть води”, раптом чомусь стає “тихо”. Тихо тому, що “я мовчу”, “Марія мовчить”, мовчить натхнення і не твориться слово. Важливого семантичного значення набуває місце, де перебувають герої. Адже міст – це традиційно символічний пункт переходу з минулого в майбутнє, з одного світу до іншого, від землі до неба. Отже, він непевне, нестабільне місце, як непевна й сама епоха, перспективи якої неясні, як невідомою є “даль”, у яку втікають мутні води повені. Саме відчуття непевності й сумніву, зумовлене “осінньою” реальністю, є причиною душевних мук митця. Після цього епізоду постскриптом подається сюрреалістичний сон оповідача про пацюка з перебитим задом, якого герой безуспішно намагається вбити. Сон може бути інтерпретований по-різному, в тому числі і як метафора творчого безсилля. У кожному разі, останні слова постскрипту такі: “В кімнаті тихо, за вікном тихо <...>. Я мовчу” [I:323].

Слово (мовлене чи написане) є антитезою мовчанню і народжується з шуму лише тоді, коли митець, перебуваючи в гармонії з самим собою, має що сказати людям. Як естетично реалізований еквівалент дійсності, воно набуває універсального значення і перетворюється на символ творчості. Вже назви обох глав “Арабесок” містять у собі лексему “слово”, що само по собі показове, бо асоціюється з естетично значимим текстом, літературним твором або його частиною. Слово, таким чином, стає синонімом креативності і водночас її результатом. Образ слова-художнього тексту в “Арабесках” розвивається, набуває нових ознак: слово має свою “мелодію”, свій “запах” [I:308], слово може бути виголошене для того, щоб про щось “розказати” [I:314], слово може “показати” [I:319], слово можна “проковтнути”-приховати і його можна “домогтися” [I:330], врешті, слово можна і треба “знайти” [I:335].

Саме це, знайдене й вимовлене (написане) слово і є метою творчості, трансформуючись, насамкінець, у “славу” [I:335, 337]. Водночас слово здатне стати схованкою від бур і негод дійсності. Таким воно є для товаришки Марі, яка у своєму слові-листі будує для себе вигаданий, ілюзорний світ, елементи якого ліричний герой переносить уже в своє міфологізоване слово, розповідаючи про прекрасний “синій вечірній город”. Нарешті, слово може бути фальшивим, брехливим, і таке слово (творчість) – теж ознака нового життя: “Комунари хвилювались, але вони знали, що їм бунтувати не можна, а можна говорити іншим “халатникам” (хорі), що курорт дуже гарний, і коли риба гнила, то це – помилка, бо вона зовсім не гнила.

І комунари розпинались і доказували, бо вони знали, що таке дисципліна і що таке для всесвітньої революції ця неприємна деталь, коли ми стоїмо напередодні” [I:326]. Трагізм ситуації із словом-фальшем підсилюється тим, що і слово-правда в оточенні брехні виявляється приреченим: “Тільки один (комунар – Ю.Б.) написав щось у центральну пресу, після чого стало багато краще, бо вже не подавали гнилої риби, а подавали гнилі сосиски” [I:326]. Гіркий сарказм, що звучить у цих рядках, дуже показовий. Це майже постмодерністське визнання безсилля слова, утопічності надій на його дієвість. Цей же “песимізм осені”, зневіру в силу слова можна відчуті і в епізоді сну. Зло, уособленням якого є гидкий “пацюк з перебитим задом” (значить, не знищене до кінця зло), від ударів молотка-слова не зникає, а навпаки, збільшується з кожним ударом у розмірах. Як результат, – настає тиша-смерть і мовчання.

Отже, мотив “слова (шуму)” / “мовчання (тиші)” в “Арабесках” є спробою письменника заглибитися у закони творчості, віднайти джерела останньої. Це слово сказане, написане, а значить, проявлене. Мертве ж, не проявлене слово – це тиша й мовчання. Сама життєвість слова має глибоке онтологічне коріння і водночас визначається прагматикою, конкретною ідеолого-естетичною ситуацією в суспільстві, надто ж у суспільстві тоталітарному, яким виявляється оміряна “загірна комуна”.

Привертає увагу ще одна особливість “Арабесок”, яка проймає майже всі мотиви твору. Йдеться про співвідношення таких понять, як “я-оповідач” і “я-Хвильовий”. Немає сумнівів у тому, що в тексті відбувається постійне поєднання цих двох наративних категорій, хоча ступінь такого змішування в ліричній і епічній частинах різний – більший у першій і менший у другій. Проте незалежно від цього “Арабески” рясніють такими згадками, виразами, деталями, посиланнями, які дозволяють говорити про автобіографічні елементи тексту.

Так, теза про любов до міста, якою починається твір, – “Я безумно люблю город”, неодноразово зустрічається у Хвильового, в тому числі в його листуванні: “Я <...> люблю город і його мову” [67:844]. Деталі біографії автора наявні в географічних назвах, заголовках книг, творів, іменах героїв, які згадуються в “Арабесках”, у сюжетних ситуаціях: “Сині етюди”, Оксана з “Життя”, праця у видавництві, відпочинок на узбережжі Азовського моря біля Бердянська тощо. Така специфічна властивість “Арабесок”, як і “Вступної новели”, робить текст якимось особливо інтимним, сокровенним, вистражданим, хоча головною лінією твору є “запах слова”, фантазія, творчість як така. І ці пахощі слова автор постійно протиставляє наївному читацькому сприйняттю, котре базується на прямому отожднюванні письменника й оповідача. Чи випадкове таке протиставлення? Напевно, що ні. Розставивши заздалегідь вказівки про неприпустимість прямих паралелей між оповідачем і Хвильовим-письменником, автор залишає своєрідний інтерпретаційний “люфт” для читача, пропонуючи йому бути дуже обережним із висновками і там, де такі паралелі, на перший погляд, напрошуються самі собою.

Усі розглянуті аспекти й мотиви співвідносяться із словом-творчістю, словом-самовираженням, що є лейтмотивом “Арабесок”, а пошук слова становить основу сюжетного розвитку тексту. У якийсь момент здається, що слово знайдене, але воно виявляється фантомом, словом Шахразида (у Хвильового Шехерезади), і тому пошук триває. Дієслово “іду”, яким завершуються “Арабески” і яке чотири рази повторюється у вісьмох останніх рядках, як ніяке інше символізує цей процес. Такий пошук вічний, він ніколи не закінчиться.

Біблійні мотиви новели

Полісемантичність “Арабесок” дозволяє розглядати цей текст як твір, безпосередньо дотичний до біблійних мотивів, біблійної (християнської найперше) символіки, а також до символіки міфологічної. Заслугує також на увагу алегоричність, яку неупереджене око не може не помітити в тексті Хвильового.

Дослідники вже пробували йти в цьому напрямку. Про жінку “з біблійним ім’ям Марія, Маріам” пише М. Жулинський [22:22]. Як про людську і Божу матір, що в “міфологізованій світобудові прозаїка символізує Марія”, говорить про жінок із цим іменем у творах Хвильового взагалі і в “Арабесках” зокрема В. Агєєва [3:540-541]. Євангельську Марію, “образ якої вилучений із християнського контексту і введений у контекст революційного міфу”, вважає однією з найулюбленіших міфологем Хвильового І. Констанкевич [28:7]. Усі ці твердження науково доречні. Але, разом із тим, біблійні мотиви набагато глибше і посутніше проймають текст “Арабесок”, хоча ім’я ім’я Марії дійсно є найбільш помітною ланкою зв’язку зі священною книгою.

Слід погодитися з тим, що Марія в “Арабесках” виступає в кількох іпостасях, символізуючи досить різні грані духовного життя. Але всі вони, зрештою, ведуть до одного спільного знаменника, яким є творчість у її найширшому, філософському значенні. На початку “Арабесок” Марія нібито не має жодного стосунку ані до євангельських, ані до старозаповітних текстів. Вона швидше данина античній (язичницькій) традиції, або принаймні традиції європейського мистецтва нових часів. Марія – це Муза, натхненниця поета, і це вона вкладає в його уста пісню: “Тоді Марія дивиться на далекий огонь, що горить на костюлі, і творить поему” [1:308]. До неї, свого натхнення, звертається ліричний герой із роздумами про власні творчі муки; з нею він дискутує про роль жінки в мистецтві; вона, врешті, перетворюється в його сприйнятті на уособлення революції, “м’ятежну наречену” в солдатській блузці “з багряною полоскою на простреленій скроні”. Водночас Марія у Хвильового поступово стає знаком марності надії на олюднення революції як евентуальну реалізацію ідей та ідеалів християнства: адже зрештою вона назавжди зникає у темряві, “у глухому міському заулку”.

Ім’я Марія, яке належить земній матері Христа (Божій матері) і, серед інших тлумачень, означає “сильна, славна, прекрасна” [1:121; 29:235]. Можна було б припустити, що семантика імені не є головним для Хвильового, однак опосередковано, через конотації, які викликає саме

поняття Богоматері, і цей момент повністю відкидати не коректно. Семантичне подвоєння імені “Марія” (і як образ, і як ім’я) формує в “Арабесках” емоційне тло, спроможне створити атмосферу почуттів, аналогічних релігійному сприйняттю Божої матері.

Про особливе значення імені свідчить і той факт, що протягом твору Хвильовий часто вдається до своєрідної гри в імена, модифікуючи їх то за фонетичними, то за семантичними ознаками. Давньоєврейські імена Марія – Мара – Маріам мають не лише фонетичну близькість, але й походять з одного кореня; Бригіта (так зветь ще одну героїню “Арабесок”) – давньоірландське ім’я, що означає, по суті, те ж, що й Марія – силу.

Уже артикуляція самого імені Марії викликає в читацькій свідомості цілу низку образів і картин, пов’язаних як з Євангелієм (конкретною історією життя і діянь Пресвятої Діви), так і з християнським світовідчуванням загалом. Марія – “Клопотальниця”, “Молільниця” за людей у всіх їхніх болях, стражданнях, стремліннях, “тепла заступниця світу холодного” [1:125]. Ці відчуття та емоційний настрій апріорі властиві кожному, хто бодай частково знайомий із християнським ученням. Для Хвильового і його сучасників це ім’я було добре знане, оскільки свою освіту (принаймні початкову) вони отримали ще в дореволюційній школі, де закон Божий був обов’язковою дисципліною. Відтак висока емоційність є цілком природною для стосунків Марії і ліричного героя “Арабесок”, митця. Звідси душевність, доброзичливість, теплота, щире прагнення допомогти художникові, які немов флюїди, ллються від Марії: чи буде це порада “не думати про осінь”, а чи заклик схилити “свою голову на моє плече”. Помітний в “Арабесках” ще один аспект християнської традиції у ставленні до Богоматері, пов’язаний із середньовічним ототожненням Марії і Прекрасної Дами, яка викликає захоплення лицарський ентузіазм [1:125]. Ідеться про благоговіння і навіть екстаз, з якими герой ставиться до Марії: “Тоді я беру кінчик її солдатської блузки й кладу на нього свої гарячі уста” [1:322]. Звідси ж, певно, й “тіні середньовічних лицарів”, які з’являються у “м’ятежну” епоху.

Таким чином, включений у текст першої частини “Арабесок” образ Марії за своєю суттю ґрунтується на біблійних, зокрема євангельських підтекстах і спрямований на розширення емоційно-філософського поля оповіді. Він залучає до неї такі релігійно-світоглядні елементи, які базуються на досвіді тисячоліть, а відтак відбувається перегук часів, підкреслюється безперервність зв’язку між ними.

Інші іпостасі Марії виникають у другій частині “Арабесок”. Панна Мара, чиє ім’я наявне не лише у творі В. Винниченка (комедія “Панна Мара”, 1918), але й у Біблії (Книга Рут 1: 20, 21) і має, як зазначалося, спільний з іменем Марія корінь, втілює ще один євангельський принцип, що найтісніше пов’язаний з Богородицею. Так починає лунає мотив всепрощення й безмежної любові: “Але я йому простила, я йому все простила. Ти як жінка повіриш мені, бо знаєш, що нема меж тій любові, що її носимо ми. Я пізнала цю любов, і я щаслива” [1:328]. Ці почуття, що становлять стрижень християнського віровчення й полягають у жертвній любові навіть до свого ворога й кривдника, і є основою справжнього щастя. У цьому плані біблійний підтекст проектується й на “безумну любов” ліричного героя до міста. Адже це любов не тільки до “синього вечірнього города”, а й до того, де запах бензолу, закинуті квартали, червоні ліхтарі над будинками розпусти, де підвали з “тусклыми вікнами”, що виходять на глухі брудні вулиці.

Нарешті, три кільця, які охоплюють героя “із своєю мукою, із своїм “знаю” – віра, надія, любов, – три християнські теологічні чесноти, визначені апостолом Павлом у його першому посланні до Коринтян: “А тепер залишаються віра, надія, любов – оці три. А найбільша між ними – любов!” (1 Кор., 13:13). Віра, яка передбачає всупереч усім сумнівам прийняття догматів, особисту довіру і вірність Богові, Надія як сподівання на здійснення замисленого і передбаченого Богом, і Любов як сутність Бога. Ці християнські чесноти притаманні творчій особистості, яка відшукує паралель до них у своїй вірі в міфологізовані ідеї майбутнього благоденства, надії на їхнє втілення і любові (глибокій, всеохоплюючій спрямованості на них).

Християнська суть і біблійна основа цих трьох кілець аж ніяк не зникає від того, що автор прагне “азіатського Ренесансу”, адже це та сама “земля обіцяна”, “Рай на землі”, до якого люди прагли з часів Старого заповіту. Це тим більше помітно, що в тексті “Арабесок” з’являється ще одна інтертекстуальна цитата, яка сягає корінням у Біблію. Тричі протягом п’яти абзаців називається ім’я Маріам і друга (середня) із згадок містить у собі контекстуальну розгадку цього біблійного мотиву: “Я – щасливий, о Маріам! Який орган так божественно звучить у кожному нерві моєї істоти? Кому там співають славу?” [1:335].

Поява в тексті “Арабесок” ще однієї форми імені Марія, Маріам, пов’язана не стільки з Богоматір’ю, скільки з іншими персонажами Книги книг, хоча ім’я Маріам через посилення

інтерес до біблійних мотивів взагалі набуло в літературі початку XX століття особливої популярності. Його у формі “Міріам” використала Леся Українка у драмі “Одержима” (1901). Її Міріам, як відомо, – “одержима духом” людина, яка прагне “з любові” віддати життя за Христа, не приймаючи водночас людської ницості. Цікаве тлумачення функції образу Міріам у поетеси пропонує Т. Гундорова: “Якщо прочитувати “Одержиму” через архетипи античної трагедії, – пише вона, – зрозумілою стає особлива семантична роль Міріам. Вона займає місце жіночого хору” [18:261]. У діалог із жінкою на ім’я Маріам вступає й оповідач в “Арабесках”. Пророчиця Маріам – це сестра Аарона й Мойсея (4М., 26:59). Під час утечі з Єгипту, після щасливого переходу Червоного моря, ізраїльські жінки під керівництвом Маріам співали пісню слави Богу за чудесний порятунок на шляху до краю обіцяного (2М., 15:20,21).

Отже, біблійна Маріам наділена даром пророчиці. Вона творець, бо складає пісні, які стають піснями її народу. Вона славить Господа, бо співає для нього. Якщо додати, що за кілька рядків до цього в “Арабесках” з’являється ім’я Теодор, яке в контексті згадок про європейських попередників Хвильового, безперечно, асоціюється з Гофманом і з героєм його “Серапіонових братів”, і що з повного імені Гофмана – Ернст-Теодор-Вільгельм-Амадей – обране саме Теодор, котре означає, як відомо, “дар Божий”, стане зрозумілим, що біблійно-євангельський мотив у даній конкретній ситуації набуває усе більшої ваги.

Таким чином, Хвильовий вибудовує цілком прозорий за своєю семантикою асоціативний ряд, заснований на біблійних алюзіях, але пов’язаний із динамікою ліричних імпресій автора в його спробі намалювати картини майбутнього. Він, як і Маріам, маючи Божий дар творчості, щасливий від того, що Його силою здатен прозирати через часи й відстані. Як пісня Маріам славилася Господа за чудо переходу дном Червоного моря, так віднайдене слово-пісня ліричного героя, що перебуває в молитовному екстазі, славить “синій вечірній город”, цей ще один Божий дар, цей новий, сучасний “край обіцяний”. Так християнський міф трансформується в індивідуальний модерністичний міф Хвильового про віднайдений силою творчого слова Рай “азіатського Ренесансу”. І тут наперед знову виходить мотив слова і творення, на цей раз у зв’язку з біблійними його інтерпретаціями.

Як уже зазначалося, “Арабески” складаються із двох розділів, які називаються, відповідно, “IX слово” і “XIV слово”. Зосередимося передовсім на тому, як слово в “Арабесках” пов’язане з Біблією та ідеями, там закладеними. Перше, що впадає в око, – це інтертекстуальний характер контактів між “Арабесками” і Біблією. Згадаймо Євангеліє від Івана: “Споконвіку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було споконвіку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього” (Ів., 1:1–3). Своєю чергою, “слово” з Євангелія відсилає до книги буття (1М., 1:1–3). Отож, Бог сказав слово і словом сотворив світло, слово лежить у першооснові всього сущого: “усе через нього повстало”.

Уже в цих перегуках лунає надзвичайно важливий для загальної концепції “Арабесок” мотив поєднання “слова” і “творення”. Слово – це діло, це – діяння, слово здатне со-творити. Така сакральна сила слова, якою вона постає у Біблії. Цю ж силу ліричний герой хотів би бачити й у своєму слові, що покликане творити його власний художній світ. Здобуваючи владу над словом, художник-деміург отримує владу і над дійсністю. У такий спосіб модерністичний міф про всевладного митця набуває у Хвильового нібито освяченої Біблією тягlosti. Але як і у випадку з “азіатським Ренесансом”, цей міф тут же зазнає руйнування, а постмодерністська деструкція міфу йде паралельно із його творенням. Показовим стає епізод лекції-дискусії на південному курорті про душу, слово і мисль, яка перетворюється на з’ясування того, що з’явилося раніше: мисль чи слово [I:330].

Епізод цей за багатьма ознаками пародійний і в своїй прямій функції ілюструє поверховість, верхоглядство, самовпевненість одних (комунари) і конформізм, заляканість, нещирість інших (головний лікар, він же професор-спец). Одночасно письменник натякає на фальш і несвободу, що панує в суспільстві, моделлю якого є курорт.

Паралельно із виконанням пародійних функцій, сцена має безпосереднє відношення до біблійних мотивів “Арабесок”, а також до певних філософських аспектів, пов’язаних з мотивами релігійного світосприйняття. Якщо спиратися на загальну концепцію, вибудовану в “Арабесках” і асоційовану з уже цитованими біблійними першоджерелами, то відповідь на питання, поставлене допитливим комунаром, може бути лише одна. Саме слово є першопричиною і першотвором усього сущого, бо мовлене Богом, воно є одночасно й актом творення. Тому попри пізнішу емоційно-знижуючу апорію (що з’явилося раніше, курка чи яйце), яка переключає дискусію в іронічний план і нібито заводить її в глухий кут, проблема слова і мислі постає як проблема

світоглядна: не даремно ж у тексті згадується “товариш Богданов”, лідер так званих “богобудівників” у російській соціал-демократії початку століття і один із фундаторів Пролеткульту.

Разом із тим, опис дискусії містить у собі й деякі нові нюанси, які можна було б назвати песимістичними, оскільки свідчать про сумніви, що з’являються у ліричного героя. Розпочата іронією деструкція міфу про всевладного художника-творця триває. Йдеться про вимовлене людиною слово, про його недосконалість і неадекватність. Теза, свого часу висловлена Тютчевим – “мисль вимовлена є лжа”, набуває тут особливої гостроти. Загнаний на слизьке професор-спец, який “мусив сказати не те, що хотів сказати”, “проковтує слово” й вичавлює із себе: “я думаю – мисль”. Слово Бога і слово людини, таким чином, не одне й те саме, бо людина слабка й схильна до конформізму й лицемірства.

Людське слово одночасно здатне й творити світ, наближаючись до Бога, і нищити його своєю брехнею, інстинктивним чи свідомим пристосовництвом. Ця дилема, загалом важка для людини, набуває стократ більшої ваги для митця. Тому епізод диспуту проектується на проблему взаємовідносин художника і суспільства, таку актуальну й значущу як для ліричного героя “Арабесок”, так і для самого Хвильового. Висновок тут дуже показовий. Руйнація чергового міфу і, зрештою, сприйняття світу як хаосу й ілюзії – ось що характеризує цю модель універсуму.

А тепер повернімося до назв основних частин “Арабесок”: “IX слово” і “XIV слово”. Показово, що й тут знову фігурує лексема “слово”, резонуючи з лейтмотивом “Арабесок”, і водночас формуючи його. З-поміж багатьох можливих значень-модифікацій “слова” в цих главах – творчість, література, писаний текст, оповідь, натхнення, дія (діяння), вияв внутрішньої суті, откровення, промова, казання – найбільш відповідним було б тлумачення його як творіння-діяння в слові. Саме таке значення випливає із біблійного підтексту твору, та із загального тематичного спрямування “Арабесок”. (Принагідно вкажемо на ще одне евентуальне джерело назви – натяк на словесний елемент арабески-орнаменту. Його не можна повністю відкидати, проте не варто й абсолютизувати).

Але все-таки, чому саме “IX” і “XIV”? Якщо взяти до уваги, що ідея слова-першопричини текстуально пов’язується Хвильовим передусім із Євангелієм від св. Івана, логічно буде припустити, що саме цей євангельський текст міг стати джерелом свідомих і підсвідомих інтертекстуальних цитат і паралелей. У східній церкві Апостол Іван зветься Богословом, бо його Євангеліє (блага вість, повідомлення) якраз про Бога-слово. Сам текст св. Івана відрізняється від інших канонічних Євангелій вищим і таємничішим стилем викладу, осмисленням складних теологічних проблем, як от втілення Слова тощо. Як уже зазначалося, на початку Євангелія від св. Івана стверджується теза про споконвічність Слова, під яким християнство розуміє Христа, і те, що Слово це є Світлом, яке “у темряві світить”.

І саме вірш дев’ятий першої глави Євангелія від св. Івана твердить про те, що “Світлом правдивим був той, хто просвічує кожну людину, що приходить на світ” (Ів., 1:9). Слово-світло, отже, здатне просвітити людину, врятувати її від темряви. Але для цього Слово повинне зійти між люди і стати одним із них. Якраз це і засвідчує вірш чотирнадцятий із тієї ж першої глави: “І Слово сталося тілом, і перебувало між нами, повне благодаті та правди, і ми бачили славу Його, як Однородженого від Отця” (Ів., 1:14).

Обидві ці тези із вступної частини Євангелія від св. Івана знаходять свій розвиток у подальшому апостольському тексті в главах під тими ж номерами, відповідно дев’ятій (“Уздоровлення сліпородженого”) і чотирнадцятій (початок прощальної мови Ісуса на Таємній Вечері). Алгоритм зв’язку між Словом-Світлом, що рятує від темряви, й історією сліпого від народження чоловіка, якого Христос зробив зрячим, відкривши очі, безпосередній і зрозумілий. Глава ж чотирнадцята ґрунтується на утвердженні двоєдиної сутності Христа як Боголюдини і підкресленні значення віри як наріжного каменя майбутнього (Ів., 14:1).

Ці рядки Євангелія мають відповідні паралелі, включаючи й нумерації в тексті “Арабесок”: мотив слова-світла, що пронизує темряву, даруючи надію й силу творчості, присутній у творі Хвильового. Уже на початку першої частини, “IX слово”, з’являється образ світла (“...далекій огонь, що горить на костюлі” [I:310]). Це світло, що лине від Божого храму, животворне для митця, бо саме воно дарує натхнення, відкриває очі, розсуває темряву. Сім разів повторюється в першій частині “Арабесок” цей образ, кожного разу повертаючись іншою гранню. Спочатку маємо лише фіксацію зв’язку світла і храму. Потім з’являється інший нюанс: образ “вогню на костюлі” трансформується в циферблат годинника, що світиться, набуваючи, таким чином, додаткового значення: годинник – символ змін, “потоків часу”. Нарешті, джерело світла переміщується в небо,

воно опиняється “над храмом”, а місце на землі відтепер остаточно займає рухливий відбиток цього світла, годинник-циферблат. Останній образ, яким завершується “IX слово”, в контексті семантики сну-видіння оповідача сповнюється особливою символікою: слово-світло залишається (і визнається) єдиною творчою потугою на землі.

У “XIV слові” автор шукає можливості втілення слова-світла і слова-діяння через творчість у життя. Образ світла й тут з’являється вже на початку розділу: цього разу світло ллється з маяка, і саме його “неможливо привабливий огник кличе людей у виноградну даль”. Якщо пригадати, що в системі християнських символів “виноград”, “вино”, “виноградник” символізують Христову кров і пов’язані з таїнством Євхаристії, то ці рядки набувають цілком конкретного забарвлення. Світло ж пронизує й останні абзаци розділу й “Арабесок” загалом. Прожектор, трамвайні ліхтарики, вогні реклами, ліхтарі в ресторані, зорі над містом – усі ці світлові деталі сплітаються “у химерному колі асоціацій”, які тільки й здатні породити (со-творити!) слово-діяння. Художник же побачить “нові береги” крізь це світло-вогонь, яке автор називає “огнем своєї інтуїції”.

Чотирнадцята глава Євангелія від св. Івана, про що вже говорилося, акцентує увагу на вірі як на провідному чинникові усвідомлення Боголюдської суті Слова-Світла-Христа. Цей же мотив домінує і в “XIV слові” “Арабесок”. Ліричний герой “... ще раз пізнав силу *безсмертного слова*” (курсив наш – Ю.Б.) [I:335], яке перетворюється в ньому і робить його готовим до пошуку “нових берегів”. Таке сприйняття слова-світла, яке автор відшукує і в душах інших людей, дає віра: “Я бачу: ідуть <...> сподвижники світла, горожани щасливої країни. І я вірю, я безумно вірю: це <...> – істина” [I:335–336]. Віра ж, поряд з іншими християнськими чеснотами, надією і любов’ю, є тією силою, що веде ліричного героя через життя. Саме віра живить той молитовний екстаз, який обіймає митця, коли своїм внутрішнім зором бачить він картини майбутнього.

Таким чином, зв’язок між Євангелієм св. Івана і твором Хвильового існує і на рівні змістово-внутрішньому, і на рівні формально-зовнішньому. Інтертекстуальний діалог між “Арабесками” і біблійними, євангельськими джерелами свідчить про те, що твір українського письменника набагато глибше закорінений у ґрунт світової, зокрема християнської культурної традиції, ніж це здається на перший погляд.

Сила впливу тисячолітнього культурно-мистецького коду, закріпленого Біблією, є такою потужною, а форми й засоби взаємодії з людиною такими універсальними, що справжній митець виявляється не в змозі, навіть попри власну волю, ігнорувати його. Ті конкретні збіги, які маємо в тексті, як-от: номери глав-“слів”, образи світла, “слова” тощо, – свідчать передовсім про органічність і навіть незамінність опрацьованих часом і традицією міфологічних, онтологічних, філософських, релігійних, етичних матриць-образів, близьких кожному європейцю. Хвильовий використовує ці образи в їхньому прямому, універсальному значенні, знаходячи як у глибинах власної пам’яті, так і в підсвідомості ті сакральні мотиви та ідеї, які є архетипічними для людини.

Символіко-алегоричний дискурс “Арабесок”

З цією ж культурною європейською традицією тісно пов’язані й символіка та алегоризм “Арабесок”, які мають вихід як на християнський, так і дохристиянський міфологічний та ідеологічний контексти.

Так, у ліричному монолозі, зверненому до Мартінеса Сієрри як до надзвичайно “музикального” письменника, у прозі якого панує мелодія слів, з’являється образ “голубих метеликів над гармонією моєї душі”. Метелик же у християнській символіці означає воскреслу душу. Таким чином, фраза “О, Мартінесе Сієрра! <...> Я вірю, що наші душі зійдуться деś у міріадах міріадів голубих метеликів, у цій голубій хуртовині” [I:308] не лише натяк на близькість митців за духом і художніми принципами, але й надія на зустріч у творчому безсмерті воскреслих душ: на книжковій полиці, скажімо, чи на сторінках історії літератури. У цьому зв’язку стають остаточно зрозумілими наступні болючі роздуми ліричного героя про зміст і тематику своєї творчості, свого “слова”: “Про що розповім тобі?” [I:309].

Сповнений символіки й образ Сатурна, який виникає у фіналі “Арабесок”. Сатурн-планета, що є частиною “нерозгаданого зоряного Віфілему” [I:334], лише одна з граней цього образу. Адже Сатурн у давньоримській міфології – бог землеробства, з яким пов’язувалося уявлення про “золотий вік”, вік достатку, рівності, вічного миру і благоденства [44, т. 2:417]. Тому поява в “Арабесках” Сатурна символізує новий “золотий вік”, що настає: вік великого Відродження, “щасливих горожан”, “м’ятежної комуні”. Таким чином, модерністична гра сенсами, семантичне

мерехтіння, зміна значеннєвих площин зрештою виводить на авторський міф Хвильового про “азіатський Ренесанс”.

Але одночасно це і вказівка на приреченість цього міфу. Сатурн, як відомо, ще в давньому Римі ототожнювався з давньогрецьким божеством Кроносом, який пожирав своїх дітей. Це дало привід інтерпретувати його як невмолимий час, який поглинає все те, що породив [44, т. 2:417]. Звідси мотив неблаганного плину часу, що забирає з собою минуле, в тому числі й творче. Він декларується у тому ж фіналі “Арабесок” [I:334].

У систему часових символів вписується і циферблат годинника на башті. Як уже зазначалося, цей образ тісно пов’язаний із світлом, семантика якого поліваріантна. Годинник (циферблат) в “Арабесках” конотує уявлення про плин часу, його рух у напрямку утвердження “нових часів”, “великого Ренесансу”. Відзначимо, що й тут Хвильовий залишається вірним принципу амбівалентності. Зоровий образ світла-циферблату він переводить в образ звуковий, одночасно секуляризуючи його: “Так б’є годинник над ратушею глибокої ночі...” [I:321]. Циферблат горить на костюлі, а звук, що відраховує години, йде з ратуші, світського осердя міста. Що це не випадково, свідчать і останні рядки “Арабесок”: “Б’є годинник. Іду” [I:338]. “Б’є годинник” у даному випадку є автоцитатою і відсилає читача до ратуші, а не до костюлу, оскільки у творі серед численних згадок про світло, що йде від храму, немає жодного звукового образу. Таким чином, удари годинника, що відраховує земне життя людини, минулі, як минулий сам час; світло ж, що летить з костюлу і з-над костюлу, – вічне, як вічне Слово.

Слід відзначити, що образ годинника як уособлення часу, його мінливості, умовності й “релятивності” на тлі “вічних” метафізичних істин – поширена літературна метафора першої третини ХХ сторіччя. Саме в такому значенні він зустрічається, наприклад, у І. Кочерги спочатку в “Пісні в келиху” (1910), а потім у “Майстрах часу” (1933).

Другий розділ “Арабесок”, “XIV слово”, частково продовжує цю складну часову гру, вводячи в текст невизначене “зараз”, “тепер”, з якого ліричний герой озирає своє минуле і майбутнє. Розділ завершується таким же невизначеним у хронологічному плані “тихим вечором”, коли перед очима оповідача нарешті постають картини “великого Ренесансу”. Але якщо вилучити вставний епізод з історією Бригіти, який має власний часово-просторовий універсум, то стане зрозумілим, що основна частина розділу (розповідь про життя степового приморського курорту) вписується в цілком конкретні часові координати: “літо тисяча дев’яťсот двадцять четвертого року”.

Отже, від “сьогоднішньої весни” і грудня двадцять третього року дія переноситься принаймні на півроку вперед. Можливо, така хронологічна деталь мала цілком буденне пояснення. Саме влітку 1924 року Хвильовий за наполяганням лікарів побував на курорті в Бердянську, і враження від перебування там, разом із посиленням на дату, лягли в основу описаного епізоду. Але в будь-якому разі художня логіка “Арабесок” вимагала подальшої динаміки подій включно із часовим розвитком.

Особливої символіки сповнений і художній простір “Арабесок”, який відзначається тим самим поєднанням амбівалентних у своїх основах ознак, що й інші структурні елементи цього тексту. Панівним у творі є простір міста. Він виокремлений із навколишнього світу і обмежений вулицями (“бульварами”), тротуарами, деталями міського пейзажу. Але й у цьому, відносно локальному топосі, автор обирає точку, яка є для нього центром, перехрестям думок і відчуттів, пунктом істини.

Такою точкою стає міст, частина простору, одночасно максимально обмежена й максимально розімкнута, виділена з топосу міста й ніби поставлена над ним: “Ми стоїмо на мосту. Перед нами й за нами – город” [I:319]. Ліричний герой і його супутниця ніби набувають прав екстериторіальності, вони стають здатними бачити далі, відчувати глибше, сприймати ясніше. На мосту “тихо”, хоча під мостом клеочуть мутні води й глухо б’ється крига. Але міст – це не лише оглядовий майданчик, це особливе місце, де перетинаються енергетичні хвилі творчості, бо саме тут митця охоплює натхнення і саме тут він “творить поему”.

Сполучення слів “Ніч. Весна. Міст. Марія” є контрапунктом цієї частини. Воно поєднує часові, просторові та ідеолого-змістові аспекти тексту, набуває характеру поліфонічного рефрену, покликаною визначати домінантний мотив “Арабесок”: творчість і її стосунки з дійсністю. І простір мосту тут відіграє особливу роль, адже одне із символічних значень мосту, поширене не лише в християнстві, але й у більш ранніх міфологічних уявленнях людства, полягає в сприйнятті його як місця проміжного, місця переходу від землі до неба [44, т. 2:176]. Тому міст (і в “Арабесках” зокрема) – це не просто відділена від загального простору й обмежена точка. Це ще й

своєрідний перехідний стан свідомості, стан душі, яка має перед собою принаймні дві перспективи: перейти цим мостом до “синього вечірнього міста” чи впасти в ріку забуття.

Художнє дослідження цього перехідного стану, характерного для нестабільних епох, завжди було головним для Хвильового. В іншому оповіданні, “Лілюлі”, яке писалося приблизно в той самий час, що й перша частина “Арабесок”, також є образ мосту-межі, мосту-переходу. “Тайгайський міст”, який відділяє центр міста від робітничої заміської околиці, де мешкають герої, і який вони переходять кілька разів в обох напрямках, безуспішно намагаючись знайти своє місце в новому для них житті, – символ тієї ж амбівалентності, що і в “Арабесках”. Міст, таким чином, виконує у творах Хвильового важливу двоєдину функцію ланки-межі, яка з’єднує / роз’єднує минуле і майбутнє. Його локалізований простір перетворюється одночасно і на пункт спостереження над сьогоденням, і на саме це хистке сьогодні, символізуючи перехідність і варіативність останнього.

Поряд із чітко локалізованим простором мосту і відносно обмеженим простором міста-города, в ліричній частині “Арабесок” маємо й кілька просторових зсувів. Вони покликані не лише розширити географічні рамки оповіді, але й “вписати” основний простір новели, яким виступає “моя країна”, в контекст всеєвропейських і всесвітніх подій. Ідеться про цілком конкретну Іспанію і досить аморфну, означену максимально узагальнено, Азію. Іспанія, відсилання до якої з’являється на самому початку “Арабесок” через інтертекстуальні згадки про Сервантеса і Мартінеса Сієрру, – це майже крайній Захід Європи, суперечливий для оповідача простір. Навіть позитивні конотації, що виникають від імен видатних іспанців, не здатні в авторській свідомості подолати те негативне ставлення до старої, “занепадаючої”, як здавалося, Європи. Воно сформувалося у нього, пригадаймо, частково під впливом ідей Шпенглера, частково під впливом ідеолого-політичної кон’юнктури. Ще тільки готуючись до поїздки за кордон, Хвильовий уже поспішає повідомити М. Зерову свої упереджені відчуття: “Настрою, між іншим, Європа не зробить: не бачивши, ненавиджу її, і уявляю собі сіренькою нудною плямою” [67, т. 2:855]. Тому простір Іспанії в “Арабесках” не лише далекий географічно, але й далекий концептуально: із простору-місця він перетворюється на простір-знак, символ минулого. Опис базару, торговища однозначно трактується наратором як явище ретроградне, яке не матиме права існувати в “епоху великого Ренесансу”, свідчить про це: “І плентаються сюди люди – білі, незнайомі, забуті, як *далека Еспанія* (курсив наш – Ю.Б.), як троглодитний вік, коли люди ловили за хвіст леопарда й тут же роздирали його надвоє, щоб їсти” [1:310]. Отже, Іспанія – максимально далекий (західний) від України локальний пункт, який до того ж, виявляється чужим ідейно.

Натомість інше, східне крило просторового зсуву – Азія сповнене виразних позитивних емоцій, і навіть “сторожки і тривожні вітри із Сходу”, які супроводжують “народження молодії епохи”, сприймаються як сигнал і передчуття нового, важливих і очікуваних змін. Ідеї міфу про “азіатський Ренесанс” прочитуються тут цілком очевидно. Але, як уже зазначалося, просторові координати міфологізованої Азії занадто розмиті й загальні, хоча й надають текстові задуманої автором масштабності й широти.

Обидва ці просторові екскурси, діаметрально протилежні за своїм рухом і суттю (Іспанія і Азія, Захід і Схід), у системі поетичної символіки “Арабесок” відіграють роль зовнішньої просторової сфери. Вона охоплює меншу сферу, Україну. Остання, своєю чергою, – місто і так до найменшої локальної одиниці, що нею є кімната, в якій ліричному героєві сниться згадуваний уже кілька разів сон.

Ілюстрацією цього принципу може бути епізод із другого розділу “Арабесок”, де оповідається про “далекий зруйнований курорт”. Просторова структура тут вибудована таким чином, що межами першої, зовнішньої сфери, яка охоплює й обрамлює його, є море й степ, далі – курорт у цілому, який оповідач називає “степовою оселею”, і, нарешті, курзал, або кімната, де відбувається лекція-дискусія про “мисль і слово”. Кожна з цих сфер, що мають достатньо чіткі й виразні межі, виконує свою семантичну, а в контексті багатозначності “Арабесок” і символічну роль.

Так, маркери “степ” (виноградники) і “море”, вказуючи на загальні географічні координати того простору, де мають відбуватися події, привертають увагу одразу до кількох знакових речей. Передусім, море – природна межа України, яка відділяє “тут” від “там”. Ця межа, як і всяке пограниччя, ворожа й небезпечна, марно ж протягом усього епізоду немає картини привабливого, лагідного моря. Воно то сіре й туманне й глухо б’ється в береги, то казиться від шаленого вітру й бурі й тоді здатне винести на берег “уламки кайори й тіло Шеллі”, то просто жене табуни валів. І навіть коли вщухає вітер і море починає “мурмотіти”, воно все одно небезпечне, бо стає “великою морською пустелею”. Саме через цю межу-пустелю, ворожу й

смертельну, пролягає шлях до нового життя, бо туди, за море, в інші краї, у виноградну даль несе корабель людей, "... їхні муки і сподівання" [I:324]. Натомість степ, традиційний в Україні символ волі, в "Арабесках" постає як простір відкритий, як земля без кордонів і меж, як сповнений у минулому дикості й анархії половецький край, по якому "... пройшла махновщина і зникла у степовій тирсі, як згадка про дику татарву" [I:331]. Але степ, без якого не обходиться майже жоден твір Хвильового, тут постає і як земля виноградників, бо, врешті, "виноградна даль" не лише за морем, вона й тут, у вільному, безкрайому степу. Таким чином, перша просторова сфера епізоду, позначаючи зовнішні межі оповіді, одночасно маніфестує й відмінність між складовими цього простору, підтримує загальну спрямованість на неоднозначність і багатоваріантність тексту.

Другим просторовим шаром виступає розташований у степу на узбережжі моря курорт (або, як пише автор, "степова оселя"). Перенесення дії у замкнений простір від'єднаної від зовнішнього світу установи – улюблений прийом Хвильового, про що свідчать "Колонії, вілли...", "Чумаківська комуна", "Пудель", "Повість про санаторійну зону" та ін. Найчастіше такою вилученою із зовнішнього контексту територією є санаторій, курорт, будинок відпочинку тощо. Тут іде своє, автономне життя, і на перший погляд воно має мало спільного із "великим" життям, що буває довкола. Дослідники вже помічали трагічну пророчість назви повісті "Санаторійна зона" (саме так називався цей твір у першодруковій), акцентуючи увагу на слові "зона" [22:39]. І справді, простір зони є особливим простором. У ньому, ніби через збільшувальне скло, постають риси й ознаки, що характеризують суспільство в цілому, а персонажі, немов учасники якогось експерименту, проходять такі випробування, які ще очікують на тих, хто залишається поза зоною. Зона стає моделлю, зліпком існуючого суспільства і його прообразом одночасно. Саме такою і є "курортна зона", або степовий курорт в "Арабесках".

"Степова оселя", "одинокa оселя, що біля моря", такі просторові координати місця подій усередині сфери "степ-море" подає оповідач. У якомусь сенсі це курорт-фантом, який хоча й має певні зримі параметри у просторі, семантико-функціонально існує лише на папері, бо курортом цю оселю називали лише "по циркулярах". Чудернацький простір "рекреаційної" зони постає в епізоді в усій своїй красі: химерний заклад, де люди поставлені в один ряд із тваринами; бунтівні хворі-халатники, серед яких були "навіть комунари"; "дешевий" буфет з цінами, удвічі більшими, ніж будь-де; ілюзорний зв'язок із світом через недіючий залізничний тупик... Усі ці деталі покликані створити картину загального абсурду, воістину безвихідного буттєвого глухого кута.

Проте конструювання модерністичного універсального образу антисвіту доповнюється конкретними часовими прикметами. У безглузду художню дійсність раптом вривається елемент нібито абсурдний, але зовні цілком реальний і навіть "нормальний" для тодішнього суспільства (епізод диспуту).

Саме така деабсурдизація за допомогою "реального абсурду" й зумовлює перехід до третьої просторової сфери – кімнати, де відбувається лекція-диспут про "слово і мисль". Щоправда, місце, де розігруються події, кімнатою можна назвати лише умовно, бо Хвильовий хіба що згадкою про наявність трибуни натякає на це. Правильніше було б говорити про "простір, який заповнила аудиторія слухачів та учасників дійства". Але справи це не міняє: перед нами сконцентрований, згущений простір, обмежений кількістю людей, які в ньому перебувають. Така просторова концентрація дозволяє читачеві значно ближче й докладніше придивитися до створеної оповідачем ідеологічно вмотивованої моделі дійсності, де панує брехня, конформізм і войовниче невігластво. Універсальна буттєва модель суспільства абсурду, якою вона постає в перших двох просторових сферах епізоду, доповнюється зображенням конкретних ознак духовного життя такого суспільства.

Нарешті, в "Арабесках" є ще два важливі епізоди, без розгляду яких аналіз символіко-алегоричних підтекстів новели Хвильового був би неповним. Ідеться про сон ліричного героя та історію Бригіти.

Сон оповідача, за твердженням дослідників [3], належить до інтерпретаційно поліваріантних сцен "Арабесок" (як, додамо ми, й більшість інших епізодів твору). Так, В. Агєєва прочитує його "як застереження з приводу того, що спроби побороти зло за допомогою насильства і зла – приречені. Зло й насильство не породжує добро, а лише помножує зло на землі" [3:537]. Така трактовка, поза всяким сумнівом, має повне право на існування, відбиваючи важливі ознаки алегорії Хвильового.

Проте сон є завершальним епізодом першого розділу "Арабесок" "IX слово", і до основного тексту він приєднується літератми P.S. (постскрипtum), що, як відомо, означає "після написаного", "в додаток до написаного". Останній же епізод розділу, який передував P.S., – це заклик Марії до

оповідача “не думати про осінь”, обмін героїв “мовчанкою” (“Вона мовчить. Я мовчу”) і водночас зникнення Марії. Герой залишається насамоті зі своїми проблемами й переживаннями. Марія-наречена-революція розчиняється у глухій темряві міста. Символіка останніх рядків, умовно кажучи, основного тексту першого розділу (бо сон, назагал, теж до нього належить), особливо мовчання ліричного героя у відповідь на заклик Марії, спонукає до думки про сумніви персонажа щодо можливості оминати складні (“осінні”) проблеми життя. Таким виглядає “сполучний вузол” між двома частинами, і вже в ньому закладені деякі важливі ідеологічні функції сну.

Включення сну в тканину художньої оповіді є одним із найбільш поширених літературних прийомів. Не кажучи вже про прямі паралелі між сном і творчістю, сон завжди сприймався як можливість висловити потаємні думки, з’ясувати причини й приховані джерела подій, а також (можливо, навіть у першу чергу) накреслити (передбачити) майбутнє [38]. Ці функції сну як художнього прийому вдало й часто використовувалися у світовій літературі. Доречним буде нагадати, що у двох із трьох повістей, які увійшли до гоголівських “Арабесок”, у “Невському проспекті” і “Портреті”, є сцени сну. Для нас особливо важливим є сон у “Портреті”, оскільки в цій повісті Гоголя йшлося саме про творчу особистість, про здатність (чи не здатність!) її самореалізуватися. Художник Чартков, герой гоголівського “Портрета”, здобувши (через сон!) багатство, втрачає, разом із тим, свій мистецький дар і карається творчим безсиллям, перетворюючись на конформіста-заробітчанина. Ця вічна колізія “золотих кайданів” і особистої творчої свободи виникає і в “Арабесках” Хвильового.

Попри зовнішню сюрреалістичність, картина сну має тут художню логіку. Звернімо увагу на те, що літери P.S. також володіють своїм конотативним значенням. Вони виконують роль назви, заголовка епізоду. Суть його (заголовка), окрім іншого, полягає в тому, щоб натякнути читачеві, що ця частина з’явилася як наслідок авторського обдумовування, перероблення попередніх сторінок твору. Вона є обов’язковим додатком до описаного раніше, чимось таким, що було “забуте” у процесі творення і тепер згадане як важливе й необхідне.

Початкові рядки окреслюють коло цього важливого: “Я говорю не про чарівну мандрагору, я говорю про адамову голову: про метелика, що з черепом на голові” [I:323]. Ця фраза звернена до уявного слухача (читача) і покликана ввести його в систему емоційно-ідеологічних координат подальшої розповіді. “Чарівна мандрагора”, про яку “не говорить” оповідач – рослина з наркотичними властивостями і корінням, що нагадує людську фігуру. З нею пов’язано декілька міфологічних уявлень: вважається, що вона здатна збуджувати в людях кохання, допомагає відшукувати скарби, оберігає людину від фізичної небезпеки тощо [44, т. 2:102–103]. Окрім того, мандрагора може бути застосована і як знеболююче.

Саме про цю мандрагору-наркотик, яка заколисує і знеболює, навіваючи солодкі мрії, і відмовляється говорити герой. Адже “говорити” означає ви-словлюватися, вимовляти слово, а значить, – творити. Тому “не говорити” про мандрагору – це не брати участі в заколисуванні і наркотуванні себе й суспільства. Слово оповідача про інше. Метелик, як відомо, символ відродження, оновлення, метаморфози; череп же символізує смерть, зникнення. “Метелик із черепом на спині” стає алегорією приреченого відродження, відродження із знаком смерті. Авторський міф про “азіатський Ренесанс” зазнає тут чергової постмодерністської руйнації. Маємо ще один із цілої низки оксюморонних, неоднозначних образів Хвильового. Водночас появу такого образу можна трактувати як “думання про осінь”, проти чого так палко закликала Марія-революція. Але це саме та внутрішня налаштованість художника на складну й суперечливу істину, яка одна тільки й може бути предметом справжнього “слова”.

Як неймовірно важко дається (якщо взагалі дається) митцеві таке істинне слово, – цю алегорію й розгортає Хвильовий у подальшій картині сну: “Мені навіть сни якісь химерні. З-під канапи вискочив звичайний пацюк з перебитим задом. Мені кажуть, щоб я його добив. Тоді я беру чималий молоток, і, коли пацюк іде на передніх лапках повз мене, я з гидливістю опускаю з силою молоток на його голову” [I:323].

У системі символів християнського (європейського) культурного коду пацюк означає “минулий, руйнівний час”. В “Арабесках” “звичайний пацюк з перебитим задом”, що з’являється з-під канапи в кімнаті художника, набуває нових, додаткових конотацій. Це час, що руйнує ідеали, породжує сумніви і зневіру, це те, що спричиняє суперечливість внутрішнього світу людини-митця, його амбівалентність. Сумніви оповідача самі по собі двозначні: вони існують і одночасно ніби приречені на зникнення (знищення). Треба тільки докласти трохи зусиль, радять доброзичливці (“мені кажуть”), і сумніви, руйнівники ідеалів, згинуть. Адже молоток, яким герой збирається добити пацюка, – типовий для 20-х років, особливо серед численних “робітничих”

письменників, символ “пролетарськості”, яка забезпечить перемогу над сумнівами. Оповідач щиро прагне перебудуватися, він з “гідливістю і силою” обрушує молоток на голову пацюка, але той тільки виростає, стаючи “розміром із болонку”.

Отже, спроба позбутися сумнівів не вдається, навпаки, вони зростають, стикаючись із невідповідністю ідеалові, а метаморфози, які відбуваються з пацюком, не лише зовнішні, але й семантичні. Сумніви не тільки стають масштабнішими, вони одночасно набувають сервільного характеру, бо, зрештою, перетворюються на антитворчість, антислово, ладне ходити, як болонка, на задніх лапках перед владою і силою. Саме тому на пацюкові з’являється череп, цей знак смерті і приреченості, у тому числі й творчої. Передчуття цього, усвідомлення близького творчого безсилля дійсно є для митця нестерпним емоційним ударом: “Тоді мені зупиняються мислі, і стоїть переді мною якась настирлива пляма, що може довести до божевілля” [I:323].

Образ цієї нав’язливої плями, здатної викликати душевний розлад, несподівано виринає в фіналі “Арабесок” – утопічній картині карнавалу на аеродромі синього азіатського міста часів “епохи великого Ренесансу”: “І цей строкатий колір б’є мені в очі, мов чітка *червона пляма...*” (курсив наш –Ю.Б.) [I:336]. Зв’язок між цими двома образами не тільки евентуально-допустимий, але й цілком зримий: перетворення “настирливої” плями у “червону” (навіть якщо абстрагуватись від зрозумілих конотацій червоного кольору) виступає наслідком стресу-безумства.

Але повернімося до сну. Герой робить ще одну, останню спробу позбутися тепер уже не лише власних сумнівів і розчарувань, але й власного творчого безсилля і приниження. Та марно, пацюк знову збільшується, стає “розміром з фокстер’єра”: “Пацюк з перебитим задом іде на задніх лапках. В кімнаті тихо, за вікном тихо, і тільки на костьолі горить циферблат. Я мовчу” [I:323]. Тут знову нагадується про “перебитий зад” пацюка – натяк на певну ослабленість того комплексу значень, що уособлює цей образ. Але це швидше лише відтінення його незнищенності, що гарантується, зрештою, і вмінням ходити на “задніх лапках”. Тиша й мовчання, ці ознаки творчої безпорадності, оволодівають ліричним героєм, і тільки вогонь-світло на циферблаті далекого костьолу залишається для нього одинокою надією.

Таким чином, алегоричне значення сну ліричного героя бачиться у ствердженні думки про органічну неможливість для художника-творця прилаштувати себе до фальшивого світу, в якому руйнуються ідеали, а слово стає слугою сили. Це алегорія протесту проти творчого конформізму, зрештою, пошук власного “я”. Чи оповідачеві вдасться досягти успіхів у такому пошуку, питання наразі залишається без відповіді. Епізод, який починається літерами P.S., завершується словами “я мовчу”.

Якщо сон оповідача відзначається елементами сюрреалістичної, справді постмодерністської поетики, то алегорична історія Бригіти відтворена нібито в цілком “правильній”, старомодній, описово-констатаційній манері, навіть у “стилі наїв”. Є тут особлива цілісність, композиційна завершеність. Це єдиний епізод з-поміж усіх епічних частин “Арабесок”, що має ознаки саме повноцінної новелістичної історії, а не її фрагменту, як в інших випадках. Вона містить безсумнівні пародійні елементи, відзначається жанрово-стильовою інтертекстуальністю і у своєму прямому значенні втілює модерністичну ідею непідвладності почуттів раціональному поясненню.

Разом із цим семантика епізоду значно багатша. Привертають до себе увагу часові координати оповіді. У невеликому за обсягом тексті вставної новели часові орієнтири визначені дуже чітко й докладно: “вранці Бригіта була на узліссі”, “був весняний вечір”, “за годину граф був у своєму маєтку”, “цілу ніч вона думала про графа. А вранці по слідах копит...”. Окрім того, є ще й опосередковані вказівки на час та швидкість його руху: “в оселі скликали до вечірні”, “згряя борзаків кинулася за Бригітою, але її вже не було”.

Усі ці часові маркери засвідчують важливу ознаку хронологічного коду вставної новели: він одночасно розгортається і строго лінійно, без анахроній, і циклічно, “по колу”. Перша властивість проявляється у послідовності описуваних подій. Друга (циклічність, “від ранку до ранку”) підкреслена, окрім сюжетних ознак, ще й формально, суто композиційно, за допомогою частки “от”, якою починається і закінчується історія Бригіти.

Циклічність, повторюваність подій у своєму архетипічному змісті завжди пов’язана з уявленням про смерть і відродження, про вічність того, що відбувається, і є ознакою міфу. Таким чином, у цій частині “Арабесок” поєднуються два концептуально протилежні підходи до організації й осмислення художнього часу. Він постає як минущий, що має свій початок і кінець, і як безкінечний, такий, що вічно повертається до свого початку. Така часова амбівалентність, як побачимо далі, надзвичайно важлива для розуміння параболічних ознак аналізованого уривка “Арабесок”.

Не менш показовий і художній простір новели. Події розгортаються у трьох точках, якими є лісова галявина, лісова гущина (глуш) і маєток (замок) графа. Героїня тричі перетинає цей простір: перший раз насильно, другий – рятуючись утечею, третій – добровільно. Відома міфопоетична семантика числа три в культурній традиції, зокрема у фольклорі. Хвильовий, стилізуючи свою оповідь під казку (а елементи такої стилізації цілком помітні), досягає потрібного художнього ефекту. Трикратне повторення дії, яка, своєю чергою, проходить через три просторові точки, надає динамічності цілості, єдності текстові. Сам же принцип просторово-акційної організації оповіді, застосований Хвильовим, нагадує структуру чарівної казки, специфіка якої свого часу була визначена В. Проппом [52].

Місця перебування Бригіти, її пересування у художньому просторі відповідно до законів чарівної казки мають свою символіку. Лісова галявина, де ростуть квіти і стоїть батьківська хата, означає мир, затишок, спокій, “свій” простір, “свою” землю, рідний край. Ліс, до того ж “густий”, – це завжди ворожий, небезпечний простір, який відділяє “свою” землю від “чужої”. Цей ворожий простір необхідно подолати, аби потрапити до чужої чи навпаки, повернутися до своєї землі. Нарешті, в новелі фігурує замок, в якому опиняється дівчина. За В. Проппом, це місце, де живе чужий володар (король, цар), який може заподіяти зло, посадити в темницю (місце тимчасової смерті) тощо. Але якщо в чарівній казці герой вирушав у мандри за чийсь дорученням, мав виконати певне завдання, то в історії Бригіти нічого цього немає.

То чого ж іде до лісу Бригіта? За логікою торжества ірраціонального в людині цей порух зрозумілий. Проте, якщо подивитися на епізод під кутом зору основної проблеми “Арабесок”, якою є стосунки творчості (творення) і дійсності і як варіант творця і влади, стане зрозумілим, що символи й алегорії історії Бригіти можуть бути прочитані по-іншому. Маємо розповідь не стільки про жіночу душу, скільки про душу митця, про його власний вибір між підкоренням силі й особистою незалежністю. Як виявляється, це трагічний вибір. Бо оте розпачливе “От!”, яким закінчується історія Бригіти, плавно переходить у фінальну, “апофеозну” частину “Арабесок”, першою фразою якої є: “І *от* моїм арабескам несподіваний *finis*” (курсив наш – Ю.Б.) [I:334]. Початок нової частини, отже, текстуально повторює початок історії Бригіти, що не може бути випадковим. Цикл, і хронологічний, і подієвий, замикається. Зрештою, “несподіваний *finis*” “Арабесок” виявляється неочікуваним не лише для читача, але й для самого оповідача. Черговий оптимістичний міф про силу людського духу (нагадаємо, “Бригіта” означає “сильна”) виявляється сумнівним.

Отже, є всі підстави трактувати “Арабески” як скомпліковану мотивну комбінацію, переплетіння різних семантичних, стилістичних, жанрових і навіть родових ознак. Це багатофункціональна система й ієрархія текстів, кожний з яких має свою особливість. Через складні інтертекстуальні взаємозв’язки вони відсилають читача до низки образів і мотивів, які, у свою чергу, містять посилання на інші джерела. Усе це дозволяє говорити про “Арабески” як про гіпертекст, певну одночасну єдність і множинність поліфонічних текстів. У даному разі очевидною стає наявність в “Арабесках” кількох семантичних шарів, коли поряд із безпосередніми реаліями описуваного часу (20-ті роки XX століття) у творі присутні символічні, міфологічні, біблійні, алегоричні підтексти. Саме вони надають універсуму новели онтологічного, буттєвого та екзистенційного характеру.

Таким чином, і “Вступна новела”, і “Арабески” виходили за межі своїх конкретних фабул. Це тексти-узагальнення, тексти-маніфести. Вони відверто “літературо-” чи навіть “мистецькоцентричні”. Зрештою, новели моделюють не лише світ, але й сам спосіб його художньої інтерпретації, вони є “текстами про тексти”.

Як інтеграційні репрезентанти художнього світу Хвильового новели демонструють модерністичні і навіть постмодерністські інтенції митця. До них можна віднести сприйняття дійсності як абсурдної, позбавленої логіки, моделювання власної реальності, постійну гру з читачем, балансування між вимислом, фантастичністю і реальністю, інтертекстуальність, неоміфологізм, нехтування фабулою, іронічність, пародійність, поліфонізм і, водночас, деструкцію міфів, у тому числі й власних. Усе це, як побачимо далі, було розвитком і навіть завершенням тих тенденцій, що формувалися у текстах, узятих у рамку із першої й останньої новели тому. Модерністичний художній світ Хвильового постав тут у всій своїй філософсько-естетичній цілісності.